

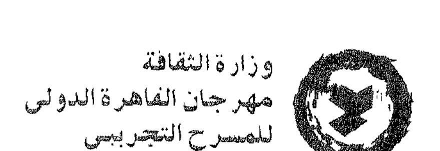
وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

من مسرح أمريكا اللاتينية

المسرح المستقل فى الأرجنتين

تأليف : ديفيد ويليام فوستر

ترجمة : عبد الوهاب محمود خضر
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون



من مسرح أمريكا اللاتينية

المسرح المستقل فى الأرجنتين

التياترو إند بندينتي فى الأرجنتين
(١٩٣٠ - ١٩٥٥)

تأليف : ديفيد ويليام فوستر

ترجمة : عبد الوهاب محمود خضر
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ . أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

تُرجم هذا الكتاب عن الأصل الانجليزى

The Argentine Teatro Independiente,

1930 - 1955

by

David William Foster

Spanish Literature Publishing Company

York, South Carolina

1986



كلمة وزير الثقافة

يملك الإنسان طاقة رائعة هي قدرته على التجريد ، وخلق كائنات مجردة نتيجة وعي يتجاوز الحواس الخمس ، هذه الطاقة هي التي تخلق المجتمعات وتقود الإبداع ، وتقاوم كل أنماط الانحطاط ، انها مجموعة القيم والمفاهيم التي تجعل إدراك الإنسان للواقع يتقدم ، بل وتجعله يتعلم من نفسه ومن العالم المحيط به.

والمشكلة في تصوري أن نجد اسلوب ذلك الاقتراب من العالم والواقع الجديد المحيط بنا ، وفي تصوري أيضا أن رؤانا للواقع والعالم تتطلب أن نزيل الحواجز التي تغيب رؤيتنا ؛ أي أن نمتلك طاقة الحرية ، فالحرية وحدها هي التي تجعلنا نعرف كيف نرى ، وكيف نتخيل ، وكيف نبدع.

ومهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، هو أسلوب للاقتراب من العالم ، يحمي حرية المبدع ؛ إذ مفتاح الإبداع والتجديد الثقافي ليس في التقليد لأنماط ، بل هو في صدق المبدع وحريته.

لقد كان علينا أن نتيح هذا المناخ المشحون بالكهرباء ، مفعمين بالامل ، لأننا نعي أننا نصوغ ونخدم مصالح وطن ، وهذا الوعي الراسخ هو الذي يجعلنا نرفض الاسقاطات السهلة ، وندين مساندة السذاجة ، ولا نقع في شرك التشويش ، والأمل لدينا لا يقر في تلك العقول القادرة على التقييم الصحيح لمستقبل الثقافة والفن في هذا الوطن.

هذه هي الدورة الثامنة لهذا المهرجان ، الذي يحرض المبدع على أن يكون أكثر انفتاحاً ، وأكثر ابتكاراً ، ويبعث فينا البهجة ويخلصنا من الامتثال للقولبة ، ويستثيرنا بالتحدي ، وينزع منا الخوف من الحرية.

فاروق حسني

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

مسرح امريكا اللاتينيه

حقيقة، إن كل ماينكسر خارجنا له رنين في داخلنا، لكن الأدب والفن يعمقان الرنين، ويستولدان سؤال المصير. فهذه القارة-أمريكا اللاتينية- التى تعرضت لانكسارات اجتماعية، وانتكسات اقتصادية، وتشويهات ثقافية، وافتقادات لمساحات من ترابها، وتفتيتات لكيانها؛ نكاد نراها واضحة فى صورة رمزية أبتدعتها مخيلة الكاتب «جابرييل جارسيا ماركيز» فى روايته الفذة « مائة عام من العزلة» وتحديداً عندما يُبتلى أهالى مدينة «ماكوندو» بمرض الارق الغامض، الذى يؤدى إلى نتيجة حرجة، هى فقدانهم ذاكرتهم. «فالمريض عندما يتعود على حال السهد يبدأ بنسيان ذكريات الطفولة التي تنمحي من ذاكرته، يتلوها نسيان الاسم ومعنى الأشياء، واخيرا هوية الأشخاص، وأيضا الوعى بالذات، حتى الغرق فى بلاهة بدون ماضى». وفى محاولة أهالى «ماكوندو» للتغلب على صعوبة تذكرهم للأشياء راحوا يكتبون الأسماء على الحاجيات من أجل معرفة ماهيتها وتذكرها. «فبفرشاة مغموسة فى الصبغة سجل كل شئ باسمه: مائدة، كرسى، ساعة، باب، حائط، سرير، كسرولة. ذهب إلى الحظيرة والحديقة وسجل الحيوانات والنباتات. بقرة، تيس، خنزير، دجاجة... فهم أنه يمكن أن يأتى اليوم الذى يتعرفون فيه على الأشياء من أسمائها المكتوبة؛ لكن دون أن يتذكروا استعمالاتها، ومن ثم صارت الأمور واضحة، فالورقة المعلقة فى رقبة البقرة تعطى عينة نموذجية للطريقة التي كان يناضل بها سكان ماكوندو» ضد النسيان: هذه بقرة، يجب حلبها فى كل صباح لكى تعطى اللبن، واللبن يجب غليه لخلطه بالقهوة، وعمل قهوة باللبن. وهكذا واصلوا العيش فى واقع متزلق يمسك به مؤقتا بالكلمات؛ لكنه واقع كان ينبغى أن يهرب دون أمل في إمساكه عندما ينسون قيمة الحرف المكتوب».

إن هذه الصورة الإبداعية ذات الحضور الكلى بعمقها النفسى، هى شهادة تكثف

أزمة الذاكرة؛ أي أزمة هذه القارة، اذ تجسد مشكلة الحفاظ على الماضى ؛ بل ومدى الاحتفاظ به، كما تتساءل عما سوف يبقى من أمريكا اللاتينية أمام انتهاكات طوفان النسيان. إنها تطرح السؤال المزدوج للهوية والمغايرة، كنتيجة للتحولات التي اكتسحت العالم فى العقود الأخيرة، فخيال «ماركيز» المبدع يطرح السؤال الذى لن يعفى منه أحد في هذا الزمن المعاصر .

وفى تصورى فإن شرط المواجهة لا يتطلب الخداع، أو لعبة الخطاب المستتر؛ بل خرق الصمت ؛ إذ جوهر المواجهة الحالية هو «المنطق» الخاص للمبارزة؛ بمعنى أن التحدى هو الذى يعيد الشرف والمكانة والحضور. والخطاب العلنى المتكامل المتلاحم المتماسك، هو الذى يوفر لممارسات المجتمع أن تتخذ شكلا جماعياً؛ يرفض صوره العجز العام فى مواجهة بنية هيمنة النسيان؛ وذلك بالتحدى المكشوف كفعل لتأكيد الذات، بقراءة الصورة الاجتماعية الحقيقية، "وإعادة النظر" بتسمية الأشياء وتحديدها .

لقد تمت مواجهة طاعون النسيان الطاغي؛ ليس بالتعايش معه؛ بل بالوعى به، وبما يؤدى إليه من «بلاهة»، فقد أمسك أهالى «ماكوندو» بشوابتهم، ولو مؤقتا: بالكلمات. وكان عليهم الاستمرار فى ملاحقته، إما بأن لا ينسوا قيمة الحرف المكتوب، أو بأن يجدوا بديلا من أشكال مواجهة انتهاكات النسيان . وبمعنى آخر بألا تتأكل إرادتهم أمام مرات الفشل. تماماً كما فعل بطل «الحب فى زمن الكوليرا » الذى تمسك بحبه لأكثر من نصف قرن. لقد بقى خائراً، ولكن لم يهجره الأمل حتى أدركه.

فالدعوة الى تسمية الاشياء وتحديدها صار هما اساسيا تواجه فيه هذه القارة نفسها بنفسها، ماهى أمريكا اللاتينيه تلك التي تمتلك حاليا خمس عشر لغة هنديه - امريكية ولغة لاتينيه هى الفرنسية، ولغتين اوروبيتين غير لا تنيتين هما الانجليزية والهولنديه، بالاضافه الى اللغتين الرسميتين الاسبانيه والبرتغالية، وتمتلك ثقافة خلاسية تنوعت مكوناتها حتى واجهتها مشكلة تحديد هويتها...!! ... ؟. أيعنى التساؤل الاحتياج الى ما يشحذ طاقة وقدرة جماهير هذه القارة لمقاومة هيمنة طاغية؛ أم أنه يعنى نوعا من الزهو بالمغايرة. أم أن التساؤل ذاته يسهم فى تكوين ذلك «المفهوم» عن أمريكا اللاتينية ؟ قد يكون ذلك كله أو جزء منه صحيحا لكن الممارسات البشرية لا تبقى دائما مغلقة، فحين اجتمع مجموعة كبيرة من نخبة مثقفى

القارة فى «ليما» عاصمة «بيرو» تحت مظلة «اليونسكو» فى محاولة الإجابة عن السؤال لتحديد «المفهوم» كانوا قد أعطوا لممارساتهم معنى ... لقد راحوا يطرحون تساؤلات تمس التاريخ والواقع والفكر؛ وهى مكونات «المتخيل الاجتماعى»، الذى يحوى جملة التصورات والرموز والمعايير والقيم التي تكسب كل مجتمع بنيته اللاشعورية، فهم يرون «ضرورة النظر الى القارة بدءاً من معاصرتها ورجوعا الى الماضى» وفق منهج يرتكز على فرضية "أن وحدة أمريكا اللاتينية غير قابلة للشك بدءاً من مجمل تاريخها؛ لكنها غابت عن الأنظار خلال عملية تكوين القوميات التي جرت فى القرن التاسع عشر" ويؤكدون على ضرورة " اعتبار أمريكا اللاتينية كلا واحداً تشكله التشكيلات السياسية القومية الراهنة". وقد أسفرت اجتماعاتهم عن إصدار سلسلة من الدراسات تحت مسمى «أمريكا اللاتينية فى ثقافتها »، بقصد البحث عن «مفهوم» القاره كما تبلورها المظاهر الثقافية للقارة. وفى تصورى فإن البحث فى الممارسات الثقافية يعنى تهديداً بالمغايرة وتجديداً للاتصال وتعميقاً للوعى. بل إنه مقاومة حقيقية وشكل فى أشكال المواجهة.

وقد كانت نتائج المؤتمر العالمي الرابع لمسرح العالم الثالث الذى انعقد فى مدينة «كاركاس» بفنزويلا عام ١٩٧٦، تعزيزاً لاستمرار هذا التحدى المكشوف، والرغبة الحرة فى الانتماء وتسمية الأشياء فى مواجهة منطق نمط السيطرة الذى يقوم على التفتيت التام للقار؛ إذ قرر المؤتمرون ضرورة إقامة ورشة لمسرح أمريكا اللاتينية يتحدد هدفها فى وضع أبحاث وتطويرها سعياً للوصول إلى الأشكال المسرحية المناسبة لخلق مسرح يلبى متطلبات ودرجات تطور بلدان أمريكا اللاتينية، وتبنت «أليونسكو» مشروع إقامة الورشة الدائمة لمسرح أمريكا اللاتينية التى تتولى نظريا وتطبيقيا قضايا ومشكلات المسرح فى القارة، وتعددت الورش المتفرعة وفقا لمجالات المسرح المتعددة؛ مثل ورشة حول أوضاع المخرجين الشبان، وورشة حول الدراما فى أمريكا اللاتينية، وورشة للمعاهد المسرحية ولقضايا تدريب الممثل، وورشة حول مراكز الأبحاث المسرحية والنشر فى أمريكا اللاتبنية ؛ وفى تصورى فإن إقامة الورشة التي تعمل على تضمين عناصر الحضارات الثلاث:«الهندية الحمراء، والإسبانية، والافريقية. » انما هو تجسيد لخطاب التواصل والتكامل الحضارى بين المكونات الثقافية للقاره، وشكل من أشكال

تسمية الأشياء وتحديدها .

إن هذا الإعلان الواضح عن التراث المكتوم والملتزم بحلقائه الحضارية، يسعى لتعميق الوعى «بالموزاييك الثقافى» لهذه القارة، كنتيجة لتوحد الإرت الهندى والأيبيرى والأفريقى، كثلاثة فى واحد، وهو إرث يعكس إرادة تأكيد الذات فى مواجهة تحدى الاغتراب الثقافى ، بطرح الخصائص الفريدة التى تتميز بها الشخصية الاتبنية الأمريكية؛ أى تلك الطاقة الداخلية التي تدفعها نحو تكامل ثقافى دائم من خلال الصهر والاستيعاب، وهما ماشكلا هوية الإحساس الوطنى القومى الذى رافق مراحل استقلال بلدان القارة ، وهو الاحساس الذى واجه موجات المهاجرين الأوربيين في القرن التاسع عشر والعشرين، ولم يسمح باقامة أقليات عرقية تشكل تكتلاته متفارقة وجماعات طاغطة.

ولا شك أن الكشف عن التراث المكتوم من «موقع اجتماعى» أو «مكان اجتماعى» مفتوح للتجمعات، كالمسرح، يتيح إمكانية انتشار إعادة انتاج القيم والمعايير التي يعكسها النتاج الثقافى القائم سابقا بمضمونه التاريخى العام، ويقبل به المجتمع ويستوعبه، وهذا مايؤكد أهمية الدور الحيوى الذى يلعبه المسرح كأحد«المواقع الاجتماعية» فى مواجهات التحدى؛ خاصة وأنه يقال إن «سندريللا الحقيقية لثقافة أمريكا اللاتينيه هى المسرح».

إن الخيال هو وسيلة المبدع «ليقص» الحياة ويطرح رؤيته، وهو أيضا أداته للعب مع الزمن، كى يصد الموات وكى لا يفقد الإنسان الأمل ، ومثلما كانت «شهر زاد» تروى حكاياتها الخيالية على «شهر يار» كى تصد الموت عن نفسها، فيتراجع الموت كلما تقدم أمام حكاياتها الجذابة، التى تفصل «شهريار» عن العالم المنظور، إلى عام غير منظور، فتلهب خياله فيرجئ قتلها، كذلك فإن كتاب ومبدعى أمريكا اللاتينيه بخيالهم السحرى وطاقاتهم الخلابة فى صياغة فضاءات إبداعاتهم، يدفعون الموت والضياع والانسلاخ الثقافى عن شعوبهم-رغم مأساوية الظروف التى تعيشها مجتمعاتهم؛ إذ فى قائمة ديون العالم الثالث تعد اكثرية بلدان امريكا اللاتينية من البلاد المدينة-ذلك أنهم يدركون أن ثروة البلدان لا ترتبط فقط ماديا بازدهار

الصناعات، وإنما ترتبط أوثق ارتباط باستقلالها وامنها، والقضاء على «الأموال السوداء» التي تشترى الضمائر بالرشوة، فتهدد النسيج الاقتصادى والاجتماعى، فيزول العدل، وتتعطل المسئولية، وتغيب الديمقراطيه وتكافؤ الفرص .

ويرافق جهود المبدعين دور السلطات العامة. فرغم أن المنظومة الاقتصادية السياسية فى أمريكا اللاتينية مهددة بقانون «التقادم التاريخى» إلا أن السلطات العامة لا تتخلى عن دعم وصياغة السياسات الثقافية تكريسا للهوية ، والتي ترتكز أساساً على «التكامل والتمازج» باستيعاب وصهر قيم ثقافية متعددة الجنسيات، كما تشدد هذه السياسات الثقافية على توليد الوعى بالحاجة الى اثبات الهوية الثقافية، وتشجع القدرة الخلاقة وتوجهها نحو إعادة أكتشاف القيم التي تنتسب إلى الثقافة الوطنية بشكل خاص في مواجهة هجمة «التأورب» وتنمى الوعى بالمواطنة المسؤولة، وتؤكد على ثقافة ديمقراطية، بتحريك القناعات والقيم والمثل والمشاعر. فقد أقامت السلطات العامة فى المكسيك متحفاً للرشوة والفساد، إذ يذهب المكسيكيون خلال عطلة الأسبوع مع عائلاتهم لزيارة هذا المتحف الذى شبد من الشراء المحرم. إن إقامة المتحف نوع من الاحتشاد ضد الفساد، وتأكيد للعقاب عليه، بل تسمية للأشياء وتحديدها، يمنح الحياة معنى أكبر من أن تكون قطعة لحم ويعنى أن الجسد أكثر من ثياب ترتدى.

كما تؤدى المنظمات الحرة غير الحكومية دورها بمساع تنويرية على المستوى الإقليمى والقارى مثل منظمة *Conciencia* الأرجنتينية، التى أقامت شبكة علاقات مع بقية دول القارة مثل تشيلى، البرازيل، أوروجواى، باراجواى، بيرو، اكوادور، كولومبيا، المكسيك، كوستاريكا، بوليفيا، هندوراس، السلفادور، الدومنيكان، لتعميق الدعوه للديمقراطية، وعقدت عام ١٩٨٧ «مؤتمر أمريكا اللاتينيه الأول» ليناقش دور المرأة فى تعزيز الديمقراطية ، كما أسفر هذا المؤتمر عن تشكيل لجنة «من أجل دعم وتعزيز الديمقراطية فى دول أمريكا اللاتينية» وتوالت المؤتمرات العامة تحت مظلة هذه المنظمة غير الحكومية التى شغلها همّ تحديد نموذج تنظيمى على صعيد أمريكا اللاتينيه، وتبادل التجارب، ووضع استراتيجيات مشتركة للتربية المدنية. ويماثل هذا النشاط مساهمات منظمة *Libro Libre* غير الحكومية التى تمارس

فعالياتها فى أمريكا الواسطى فى ترويج الثقافة الديمقراطية، وتطوير الثقافة السياسية، والتربية المدنية فى إطار الديمقراطية.

هذه القارة بتجربتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية الكاملة، تستحق منا الالتفات إليها والحوار معها، وخاصة فنونها وثقافتها الخلاسية المتوترة ، الساعية للتكامل، والتي صاغت بشر هذه القارة، وطبعتهم بخصوصيتها ، فانعكس ذلك على الابداع والمبدعين خيالا ولغة، وإتسمت إبداعاتهم بطابع «الباروك» الذى أنتج بالمواجهة بين ثقافات وأجناس مختلفة تهجيناً خاصاً. وقد تطور وتجدد حتى أصبح أسلوبهم الشرعى الراهن المتميز، كوليد لوجدان خاص يمتلك رصيداً من المعطيات الجغرافية والتاريخية المتفردة، شكلت اتجاهاً يبحث عن الأصالة، ويواجه الافتقاد والنقص. هذا الاتجاه «الباروكى» يستخدم التوفيق، والتنويع والمزواجة، والسخرية والترادف والمعارضة، والطابع الكرنفالى، كما يدرج فى صياغاته الاقتباس المندمج «التناص» . والاستحضار والإخفاء، والحذف والكولاج، والجناس التهصحيفى والجناس الاستهلالى، والتكرار والتنافر وانقطاع التجانس؛ ويستخدم اللغة التصويرية والصريرية المتعددة الألوان، إنه يسعى للانصهار بإلغاء الحدود الزائفة، ويخترع الألفاظ والتراكيب. إنه يرفض كل تأسيس ويمزج بين كل الأنواع؛ فهو يعكس واقع أمريكا اللاتينية ذات الوجود «الباروكى»، وهو يهدف إلى إعادة هيكلة لغته او إعادة اكتشاف لغته ذاتها. إنه أيضا إحدى محاولات «تسمية الأشياء».

لقد واجه مبدعو وكتاب هذه القارة واقعهم القومى باستنفار دائم حانق، فراحوا يبحثون عن الجوهر من خلال الخيال الآسر والفانتازيا والمهارة الفردية الفاعلة؛ ففتح ذلك أمامهم آفاقاً من حرية المغامرة الإبداعية الشخصية فى التعبير ، وأعاد خلق لغتهم للنفاذ إلى جوهر ماهو قومى. وحررهم من عبء توثيق الواقع والنمذجة والمحاكاة الأمينة للواقع، وفرض القطيعة مع الجاهز والمكرور، ولا شك أن «انقطاع التقاليد» لا يعنى رفضاً تاماً للماضى بقدر مايعنى إبداعا جدبداً، رؤية جديدة، لست استنساخاً لنماذج، بل هى نتاج جدلى للتقاليد، أى استمرار وتغبر واتساع، واستلهام لما لم بندثر بعد من الوعى الجماعى، دون الارتباط بصياغات مشلولة مفلسة نعجز عن أن تجعل

الكاتب يدلى بشهادته أمام عصره، محتفظاً فى ذات الوقت بجذوره ومنتسباً لماضيه. ملتصقاً بجوهرة، مستخدماً مفردات اللغة الخفية متحرراً من القيود .

ولعل الواقعية السحرية *Magic Realism* التى شاعت فى الثمانينيات فى هذا القرن تعد إحدى تجديدات كتاب هذه القارة، حين انطلقت إبداعاتهم -كما عند «جابرييل جارثيا ماركيز» و «اليخو كاربنيتر» و «رينالدو ارينا س» و «دانيل مويانو» وغيرهم - تحاول إدراك جوهر الواقع المتحول، والعثور على وسائل إبداع جديدة للتعبير عنه، فقد رأينا أعمالهم تحمل غرائب ومستحيلات تجاور وتتداخل مع تفاصيل الواقع المألوف، حيث يمزج الواقع بالفانتازيا بالأسطورة بصور من عالم غير مرئى؛ حتى شكل كل ذلك واقعاً سحرياً مختلجاً له جمالياته الخاصة، وهو يسعى لانتهاك الواقع الراهن وتجاوزه، ويتمرد على بنيته وجمود منطقه، ويسخر منه ويسائله، ويرفضه ويتحداه.

وتيار التجريب الراهن فى مسرح أمريكا اللاتينية يسعى لذات الهدف، إذ يرفض كل أسس الطمأنينات الخادعة التى يوفرها اجترار الأنواع الفنية التقليدية، فينسف تلك الأنظمة بمعاييرها الاصطلاحية ولا يتستر عليها، ويتبنى مغامرة الاختلاف، ويطرح منطق التشابك، ويخترق ثوابت الحدود بين الأنواع الأدبية والفنية، ويجرب مدى مطاوعتها للامتزاج، ويستوعب أشكالا تعبيرية «فوق - ادبية»، فيهز التقاليد الفنية ويجادلها ويضعها فى حالة استنفار، ويجبرها على أن تتخلى عن مرجعيتها المستقرة، ويخلق الانتظار واللاوثوق، يرتكز على الواقع لكنه لا ينقله مقيداً به، بل بسلك كل دروب الحرية. إنه ببساطة يمارس التجاوز إنقاذاً للإبداع.

حقيقة إن الأرجنتين وتشيلى والمكسيك تعد المراكز المسرحية المشعة، لكن الحركة المسرحية التجريبية فى بلدان القارة تحتضن العديد من التجارب المتنوعة. فإن كنا نجد «مارتا مبنوخن» فى «بونيس أيرس» تمارس تجاربها فى تقديم العروض المسرحية التى تشحب فيها «الكلمة» كعنصر أساسى للدراما، ويتقدم عليها عناصر العرض الأخرى؛ فعلى الجانب المواجه نرى تجارب «ألفريدو رود ريجث ارباس» فى الأرجنتين تعيد الى «الكلمة» قيمتها، فيخلق بنيات مسرحية تتخذ من طريقة الالقاء الشكلية أساساً

لتقديم نص « قصصى ».

وتفترش إبداعات التجريب ساحات المسارح فى بلدان القاره يقودها نخبه من المبدعين نطرح بعضا منهم. فمثلا نجد فى «الارجنتين»

«اجوستين كوزانى *Agustín Cuzzani* » و«اوسبالدو دراجون» الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته السابعة، و«داكيروساينث *Saenz* »

و«روبرتو كسا *Roberto Cossa*» و«ريكاردو تالسنيك *Ricardo Talesni*»، وفى المكسيك «اميليو كاربا ييدو Emilio Carballido»

و «خورخى ايبارجو ينجويتيا *Jorge I barguengoitia* »، وفى تشيلى

«خايمى سيلبا *Jaime Silva*» و«ايجون فولف *Egon wol FF*»

و«كارلوس سولورثانو *Carlos Solorzano* » وفى كوبا

«خوسيه تريانا* Jose Triana»، و«هتكور كينتيرو *Héctor quintero*» و«خيسوس دياث» *Jesus Díaz*» و«انطون أرفّات *Antón Arrufat*»

وفى البرازيل «خورخى اندرادى*Jorge Andra de*»،و«الفريدو دياز جومز A lfredo Días Gómes» و«ادوفالدو فيانا *O duvaldo Viana*»، وفى السلفادور «منين دسليال *M.Desleal* »، وفى كولومبيا «انريكى بونيا فنتورا *Enrique Buenaventura*»، الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته السادسة.

وتجارب هؤلاء المبدعين المتنوعة تسعى للانفلات من القواعد والصيغ المكرورة، سواء

---

* *ترجم أ. فتحى العشرى الى العربية مسرحيته " **ليلة القتلة** "*

فى البناء المعمارى للمسرح، أو فى علاقة الجمهور بالممثلين، أو هيمنة فكرة «الوهم بالواقع»، أو سيطرة البناء المرتكز على «الحكاية»، أو جبرية الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية والفنية.

هذا الإبداع الجديد ترافقه حركه نقدية تصدر عن حساسية فنبة تعتمد على القراءة الاستشفافية لتضئ تلك الإبداعات ، من أشكال ورموز، وعلاقات بين رموز ، فتكشف عن طاقتها، أى تضئ ماهو جوهرى وكامن فى الإبداع، فيصبح النقد مغامرة دائمة لفك رموز العالم الإبداعى ، تجعل من علاقته بالعمل الفنى تجربة حية وفريدة.

وانطلاقا من أن الخيال لا سكن ويبحث دائما عن المعنى، ويجعل الوعى يلاحق المعانى ليمتلئ وجوده ، إذ المعنى هو الذى يخلق الوجود ، فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى بحثه الدائب عن تيارات الإبداع التى تحرك الثقافات ، والتى تتجسد فى طرائق التعبير والآثار الفنيه، لاثراء الحركة المسرحية المصرية، فإنه يطرح فى هذه الدورة الثامنة مسرح أمريكا اللاتينيه، كموضوع لندوته الرئسية التى يشارك فبها مبدعون ونقاد من أبناء هذه القارة، يقدمون رؤاهم وتجاربهم وهمومهم، وإلى جانبهم مجموعة من المبدعين والنقاد من أوروبا وأمريكا والعالم العربى يتناولون إبداعات مسرح أمريكا اللاتينية وكيف يرونه.

وقد قامت إدارة المهرجان فى إطار إصداراتها بترجمة ستة كتب ضمن مجموعة مطبوعاته هذه الدورة، تتناول جوانب من مسرح أمريكا اللاتينية، قام بترجمتها نخبة من شابات وشباب مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، وهى «المسرح الجديد فى كولومبيا » تألبف جونتالو ارسيلا، و«المسرح الشفهى التمثيلى» تأليف فرانثيسكو جارتون، و«مسرح أمريكا اللاتينة» تحرير مجموعة من الباحثين، و«نحو نقد جديد ومسرح جديد فى أمريكا اللاتينية» تألبف الفونسو دى تورد وفرناندو دى تور، وكلها بأقلام أبناء هذه القارة، بالإضافة إلى كتاب«المسرح المستقل فى الأرجنتين» تأليف ديفيد ويليام فوستر، وكاتبه ابن وجدان وثقافة مغايرة ، ثم مجموعة من إبداعات مختارة لمسرحيات معاصرة من هذه القارة.

وتظل الحركة المسرحية المصرية مدينة بالفضل للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة صاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، الذى ضخ به شحنات إبداعية اندفعت تغير إيقاع الحياة المسرحية المصرية والعربية، بحثا عن التفرد وإيمانا بأن الفن ليس هو الجمود، وإنما هو المقذوف خارج المألوف والمعتاد، الذى يؤجج الحياة، إنه ليس خطاباً أو مقولة فكرية.

أ.د. فوزي فهمي

رئيس المهرجان

أجريت هذه الدراسة وفقاً لمنحة عام ١٩٨٢ من برنامج المنح الصيفية بهيئة المنح القومية للدراسات الانسانية.

نُشر الفصل الثانى من هذا الكتاب فى صورته الأولى بمجلة مرجع مسرح أمريكا اللاتينية Latin American Theatre Review.

واستخدمت اجزاء من الفصل الأول فى مدخل حول آرلت Arlt ،بالموسوعة النقدية للدراما العالمية Critical Encyclopedia of World Dram.

ونشر الفصل السادس أول ما نشر باللغة الاسبانية فى "سجلات الادب الاسبانى الامريكى"Anales de Literatura Hispanoamericana.

اختيرت هذه الدراسة كإحدى الدراسات العشر التى دعمتها اللجنة المئوية التابعة لجامعة أريزونا
The Arizona State University Centennial Committee.



المحتويات

فاتحة

تتفق كافة الحكايات حول الدراما فى الارجنتين اتفاقاً تاماً على أن الفترة من عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٣٠ هى فترة ركود بالنسبة للإبداع المسرحى فى البلاد.(١) وعلى الرغم من الرخاء الذى نعمت به الارجنتين فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، وهو رخاء قد ساد الشكل العام للانتاج الثقافى، ولاسيما ازدهار المسرح التجارى، فإنه يصعب التعرف إلا على حفنة من الكتاب المسرحيين المبدعين حقاً. ولا يبرز هنا غير آرماندو دسيبولو (١٨٨٧ - ١٩٧١) Armando Discepolo إذ إن مسرحياته التى دارت حول موضوعات الهجرة، ومزجت بين أشكال التعبيرية الألمانية والاعماق الدفينة للواقعية عند مكسيم جوركى Maxim Gorki أسست الجروتسك grotesque الدرامى بوصفه أحد ثوابت المسرح الارجنتينى.(٢) غير أنه ليس فى استطاعتنا أن نتحدث عن حركة مسرحية متماسكة خلال هذه الفترة، على الرغم من وجود أعمال دبسيبولو الابداعية المؤثرة.

يعزى هذا الركود- بصور شتى فى بلد كان قد برز فجأة فى أواخر القرن التاسع عشر بوصفه احد الدول السباقة فى أمريكا اللاتينية - إلى وفاة فلورنتيو سانشيز Florencio Sanchez عام ١٩١٠، وإلى الرخاء السريع الذى ساد مجتمع الارجنتين عقب الحرب. وقد كتب سانشبز، وهو من مواليد أوروجواى، ما يفوق بكثير عشر مسرحيات حققت نجاحاً كبيراً فى فترة وجيزة من الابداع المكثف بين عامى ١٩٠٤ و ١٩٠٦. (٣) وقد تمخضت هذه المسرحيات التى تبين تأثر مؤلفها بكتابات إبسن Ibsen، وأونيل O'Neill، وستراينددبر ج Strindberg، وجوركى Gorki عن باكورة الاعمال الدرامية فى أمريكا اللاتينية التى تمتعت بمنزلة دولية. كما أنها وضعت أساساً للاشكال المسرحية الخاصة بمعالجة المشكلات الاجتماعية والاقتصادية القومية أو الاقليمية بأساليب تختلف عن أساليب المظهر الخادع والفلكلور الزائف. لكن وفاة سانشبز المبكرة، وتكدس إنتاجه خلال بضع سنين، لم تسفر عن قيام حركة حقيقية أو عرف سائد. ويبدو أن اختفاءه أثر تأثيراً سلبياً فى وجود مسرح جاد.

وعلى النقيض، كان الرخاء الذى عمَّ فترة مابعد الحرب حافزاً على استثمار المو
في مسرحيات تمولها البرجوازية الجديدة التي تتوق إلى الثقافة السريعة. (٤) ؛
كانت الرغبة في الثقافة السريعة قد أشبعها برنامج كامل في تياترو كولون atro
Colon بضم معنيين أجانب وسيمفونيات، وكذلك قيام المسارح الجادة بتقديم أع
الفرق الأجنبية (قام بيرانديللو Pirandello برحلة ناجحة للغاية إلى الارجن
بصحبة فرقته عام ١٩٢٧(٥))، فإن كتاب المسرح الوطنيين قد قنعوا بالتأكيد ع
الدوافع ذات المسحة المحلية لمسرح القرن التاسع عشر، وكذلك بإختفاء روح الرومان
على التاريخ الاجتماعي للمهاجر في المسرحية الهزلية sainete (وهي عبارة
مسرحية مسلسلة تعالج الصعوبات التي يواجهها الفقراء). (٦) أو أنهم رضوا بتر
أشكال المسرح التجاري الاوروبي والامريكي إلى مسرحيات أرجنتينية، وكانت ع
عن أعمال خفيفة ولطيفة تدور حول المواقف الخيالية التي تتسلى بها الطبقة الثرية.

ولازال المسرح الارجنتيني يعكس بقوة حتى يومنا هذا آثار هذا الضرب من الان
المسرحي، وهو ما يدلل على أن بينوس آيرسBuenos Aires تمثل سوقاً كب
لانماط المسرح التجاري حول العالم، وما في ذلك من فوائد وأخطار بالنسبة للن
الطليعية.

ببدو أن عام ١٩٣٠ كان الوقت المناسب لبلورة المحاولات التي من شأنها تج
المسرح القومي الخلاق أو المبدع. وقد برزت هذه الضرورة بوصفها نتيجة للتدهور الم
لهذه الفترة، إذ بدأ أخيراً الشعور بالانهيار الاقتصادي عام ١٩٢٩ على ك
مستويات مجتمع بينوس آيرس الذي كان يتمتع بالثراء الواسع آنذاك، وكنتيجة أي
للانهيار السياسي لحكومة بريجوين Yrigoyen وذلك بوقوع أول انقلاب عسك
تشهده الارجنتين. ولاريب أن سنة ١٩٣٠ تمثل أزمة حادة في الارجنتين، ومن المست
أن يسعى الفنانون والمثقفون إلى البحث عن أرضية مشتركة خلال هذه الفترة. (٧)

وكان المسرح هو الأرضية المشتركة التي سرعان ما تكشفت في الارجنتين، وفي
السنة (١٩٣٠) قام ليونيداس بارليتا Leonidas Barletta، وهو أحد كب

الواقعيين الاجتماعيين فى البلاد، وعضو بارز فى جماعة بويدو Boedo لكتاب البروليتاريا، بتأسيس فرقة التياترو ديل بويبلو Teatro del Pueblo (أو مسرح الشعب)، التى تعد أول فرقة مسرحية مستقلة. وقد شهدت الاعوام العشرون التالية تأسيس المزيد من هذه الفرق، وظهور توجه مسرحى أطلق عليه اسم التياترو إندبنديننتى (المسرح المستقل) Teatro Independiente. (٨) ولم يكن ما يميز فرقة بارليتا أنها مجرد فرقة من الفرق المسرحية التى تحاول تقديم مسرحيات تجريبية أو طليعية خارج النطاق المهنى للمسارح التجارية على شاكلة كالى كورينتس Calle Corrientes . بل أن بارليتا سار على نهج بيرانديللو والعديد من المؤسسات الاوربية الكبيرة فى تصميمه على خلق فرقة مسرحية، وليس مجرد مسرحٍ.

كانت لدى التياترو ديل بويبلو أهداف رئيسية متعددة، ألا وهى: (١) الإسهام فى تجديد المسرح الارجنتينى بتقديم أعمال لا ينصب هدفها الأساسى على جلب الأموال للمستثمرين والمناصرين؛ (٢) حثّ الكتاب الموهوبين على اعداد نصوص مسرحية مبتكرة، وليس من الضرورى أن يكونوا كتاباً مسرحيين معروفين (إذ قام النجاح الباهر الذى حققه بارليتا على اقناع الروائى روبرتو آرلت Roberto Arlt بالكتابة للمسرح، مما أسفر عن قيام آرلت بكتابة بعض أفضل المسرحات التى قدمها التياترو ديل بويبلو، بل وبعض أفضل المسرحيات التى عرضت على المسرح الارجنتينى فى منتصف الاربعينات)؛ (٣) تدريب الافراد على العمل فى المسرح بوصفهم ممثلين وفنيين فى وقت واحد، واعدادهم لاستخدام كافة الامكانيات الحديثة لخشبة المسرح على طريقة المسرح الشامل الكريجية Craigian، وليس مجرد توسيع نطاق المسرحانية التى تتسم بها المسارح ذات التوجهات التجارية؛ (٤) الخروج بالمسرح عن نطاق صفوة الطبقة المتوسطة إلى عامة الناس، وذلك بشقيه: المجازى الذى يتمثل فى جذب الموظفين والعمال عن طريق بيع تذاكر أسعارها زهيدة، وأيضاً المباشر الذى يتمثل فى نقل العروض المسرحية إلى المناطق السكنية عن طريق تقديم عروض خارجية فى الساحات العامة والمناطق المحيطة الاخرى؛ (٥) تشكيل وعى مسرحى جديد فى الارجنتين عن طريق خلق احترام جديد للمسرح بوصفه فناً رفيعاً فى خدمة المجتمع،

وظاهرة ثقافية يمكن أن تروق لقطاع عريض من عامة الشعب، وليس فقط لطبقة الصفوة المترفة.

نستطيع القول إن بارليتا ورفاقه احرزوا نجاحاً منقطع النظير فى ظل ظروف عديدة غير مواتية، لدرجة أن المسرح الارجنتينى حتى يومنا هذا لا نزال أحد أهم الحركات المسرحية القومية ابتكاراً واثارة فى أمريكا اللاتينية، وربما فى العالم بأسره. وعلى الرغم من أن التياترو إندبندينتى قد أصابه الوهن بوصفه مؤثراً فعالاً خلال فترة البيرونيستا Peronista*، فإن المجتمع الليبرالى نسبيا الذى تواجد بين عامى ١٩٥٥ و١٩٦٦ (إذ إن العسكريين قد استولوا على السلطة مرة أخرى عام ١٩٦٦، منذرين بركود جديد فى تاريخ الارجنتين، وسوف تتغلب عليه البلاد مرة أخرى) عَجل بتشكيل تجارب مسرحية أخرى، سوف تفتح فصلاً جديداً كاملاً فى تاريخ الارجنتين المسرحى.(٩) ويبدو أن النشاط المسرحى فى الارجنتين قادر على التغلب على هذه الكارثة ، وإن كان من المألوف البكاء على الهلاك الذى يتعرض له المسرح الارجنتينى من جراء الازمات المالية المستمرة وممارسة العسكريين للسلطة بشكل متكرر يتسم بالخشونة، وما ينطوى من ذلك على إجراءات لا مفر منها كفرض الرقابة، وغير ذلك من الاجراءات المقيدة التى تستهدف السيطرة على ركب الثقافة.(١٠) ويعزى ذلك بشكل كبير إلى الاسهامات التى قدمها التياترو إندبندينتى، وتطويره للفرق المسرحية، وخلقه لمفهوم الالتزام التام نحو المسرح.

وهكذا، قد تواجه الفرق محنة عند تقديم العروض الأجنبية الهامة، بدلاً من العروض الوطنية التى تعوق الظروف السائدة تقديمها (تلقى مسرحيات آرثر ميللر Arthur Miller إقبالا جماهيريا على الدوام، وكذلك مسرحيات بكيت Beckett، وغيرهما من الكتاب الفرنسيين البارزين)؛وقد تقدم هذه المسرحيات الاجنبية بطريقة نوحى إلي

---

* نسبة إلى خوان بيرون، حاكم الارجنتين فى الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٥، ثم من ١٩٧٣إلى١٩٧٤م. (المترجم)

مرتاد المسرح المثقف بمعنى يرتبط ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بالاحداث القومية المعاصرة. وكان هذا هو الحال بالنسبة للعرض الذى قدمه التياترو بايروTeatro Payro لمسرحية يوليوس قيصر Juliur Caesar عن ترجمة وإعداد ماكسيمو سوتو Maximo Soto ،حيث كان من الواضح الجلى أن الامبراطور الرومانى تجسدٌ لشخصية بيرون Peron . وقد تقوم الفرق أيضاً بمزج عروضها للمسرحيات التجارية الناجحة بعروض مستقطعة للاعمال القومية الهامة، مما يسمح للمسرحيات التجارية بتمويل الأعمال القومية. وتضرب هذه السياسات التى تستهدف بقاء المسرح بجذورها فى عزم بارليتا Barletta ورفاقه على تحقيق تغيير رئيسى فى المسرح الارجنتينى، فى وقت لم يكن يسمح بنجاح النشاط الثقافى المباشر.

وحيث إن هذه الدراسة لا تحاول أن تؤرخ للمسرح الارجنتينى فى الفترة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٥٥، بل تحلل عن قرب سيميولوجيا المسرح لبعض النصوص الرئيسية فى هذه الفترة ، فإنها لا تقوم بشكل مباشر باستعراض جميع الفرق المسرحية والاشخاص المرتبطين بها. والأمر الهام، كما يتضح بوفرة من التاريخ المبكر لخوان ماريال Juan Marial ، أن عدداً لا بأس به من الاسهامات قد ارتبط بهذه الفترة. وأسفر ذلك عن ظهور عدد كبير من الاشكال المسرحية؛ ولا ريب أن النصوص التى يجرى تحليلها فى هذه الدراسة لا تكشف عن أسلوب مسرحى واضح المعالم كما هو الحال مثلاً مع تياترو شيكانو الامريكى American Teatro Chicano، وهو عبارة عن حركة مسرحية تذكرنا فى أوجه عدة بالتيانرو الاندبندينتى الارجنتينى. وإذا كانت هناك أرضية مشتركة بين معالجة صمويل إيشيلبوم Samuel Eichelbaum الكئيبة لموضوعات المهاجرين وغيرهم من أفراد الطبقة المتوسطة، وأساطير كونرادو نالى روكسلو Conrado Nale Roxlo الشعرية، أو تحليلات كارلوس جوروستيزا Carlos Gorostiza الاجتماعية الواقعية الجديدة، وفانتازيا روبرتو آرلت Roberto Arlt التعبيرية، فذلك مرده إلى أنها تخلق جميعا مسرحاً يجعل المتفرجين يتأملون بشكل جاد فى عالم خشبة المسرح.

يصر التياترو إندبنديتنى على تطوير ما يمكن أن نطلق عليه، اذا استعرنا التعبيرات الاصطلاحية الحديثة، القدرة المسرحية الجديدة لدى المتفرج، التى تشرح السمات البنائية الرئيسية للمسرحيات. (١١) وينزع الكتيرون من النقاد غير المتأنين إلى النظر للانفصال عن المسرح الواقعى والطبيعى لفلورنشيو سانشسيز بوصفه رحلة فى عوالم فانتازيا الهروب المتطفلة على الفن. غير أن محاولة تجميع مسرحيات التياترو إندبنديتنى، ومساعيها الصادقة لاكتشاف مستويات من الوعى الانسانى تتخطى كل ما هو سطحى وساذج، كما تتخطى تفاهات المسرح التجارى، وتزيح النقاب عن إدراك شديد القصور للاختلافات العميقة بين البروتوكولات المسرحية التى تفصل بين كلتا الفرقتين. كما أنها تغض النظر كذلك بصورة ملائمة عن الالتزام الشديد نحو البروليتاريا من جانب أغلبية الافراد المنخرطين فى أنشطة التياترو إندبنديتنى. (١٢)

واذا كان آرلت هو أكثر الروائيين تأثيراً فى هذه الفترة، فيما يختص بأساليبه الصادقة فى تعامله مع نسيج الحياة اليومية فى شوارع بينوس آيرس، إلا أنه لا يمكن عزو العناصر غير الطبيعية فى مسرحياته إلى رغبته فى كتابة أعمال حول فانتازيا الهروب كى تعرض على خشبة المسرح. وفى حين أن المسرح التجارى كان يقدم المسرحيات الهزلية المبتذلة مرة بعد المرة، فقد شكلت تراجيديات إيشبلبوم بديلاً جاداً للنزعة الارجنتينية نحو اضفاء الروح الرومانسية على الصعوبات التى تعانى منها الطبقات المحرومة اجتماعياً (ولاشك أن هذه المعالجة الحسية كانت بمثابة صورة من صور الاهمال التهميشى غير المعترف به). وفى بلد يتكاتف فيه المسرح مع الاشكال الثقافية الأخرى من أجل تعظيم الاساطير السائدة المتداولة - من بينها الجوشو Gaucho بوصفه النبيل الذى يسكن الحدود، والارجنتين بوصفها بوتقة الانصهار وأرض الفرص- فقد وجد كتاب المسرح التابعين للتياترو إندبنديتنى فى السياسات غير الطبيعية احدى وسائل ازاحة أقنعة الهوية المتفق عليها، والوصول إلى مستويات الشعور والدوافع الخفية.

لكن اذا كان كتاب مسرح التياترو إندبندبنتى قد رغبوا فى أن ينفصلوا عن الأشكال المسرحية السائدة، والبقايا المترهلة للواقعية المسرحة، فقد كان لزاماً عليهم

أن يتأكدوا من قدرة الجمهور الذى يستهدفون جذبه بعيداً عن المسرح التجارى، وأيضاً الجماهير الجديدة التى ينتوون تكوينها، على استيعاب الاعمال التى سيقدمونها. وهكذا يصبح الاهتمام بسيميولوجيا المسرح لأهم النصوص التى قدمها التياترو إندبندينتى، عبارة عن دراسة للسياسات التى تتبناها المسرحيات بغية الاستحواذ على اهتمام المتفرج، والمحافظة على عملية الاتصال التى يضحى بها عالم خشبة المسرح استعارة ذات مغزى بالنسبة للجمهور فيما يختص بعالم الخبرة الواقعية خارج نطاق المسرح.(١٣)

يستطيع المسرح التجريبى المعاصر الذى يقوم أمثال سام شيبرد Sam Sheppard، وتوم ستوبارد Tom Stoppard (أو جريزلدا جامبارو Griselda Gambaro، وادواردو بافلوفسكى Eduardo Pavlovsky، فى الارجنتين) أن يعول على درجة كبيرة من القدرة المسرحية التى يقوم بتحديها مراراً وتكراراً فى شكل أعمال شديدة التعقيد. غير أنه كان يتعين على التياترو إندبندينتى أن يقوم بتشكيل هذه القدرة المسرحية والاعتماد عليها فى تقديم أعمال غير طبيعية بصورة رئيسية. وهكذا يصبح أحد الاهتمامات الأساسية لدراسة الكيفية التى تتبناها النصوص المسرحية عندما توحى بهذه القدرة المسرحية - كيف يجرى "تشفيرها" فى شكل سمات بنائية محددة - هو التعرف على الكيفية التى تضحى بها المواقف الواقعية التى يتعرف عليها الجمهور بصورة فورية نقطة الانطلاق بالنسبة للتفتت غير الطبيعى للمعنى التقليدى. ويبدأ آرلت فى المسرحيات التى يجرى تحليلها فى هذه الدراسة بالمواقف التى يُتعرف عليها على الفور، وأصحاب هذه المواقف هم موظفى المكاتب من ناحية، وخدام البيوت وما يلقون من صعوبات من الناحية الأخرى. كما يكتشف إيشيلبوم تفسيراً بديلاً للعالم الذى قام المسرح الهزلى بتسطيحه، وتفتح مسرحية جورستيزا الستار عن مشهد لشارع عادى. حتى أن مسرحية نالى روكسلو Nali Roxlo التورانية تستغل المعرفة بالتقاليد والاسطورة، وتتخذ منها نقطة انطلاق.(١٤)

تهدف التحليلات التالية إلى استعراض الكيفية التى تضحى بها عملية استغلال التقاليد من أجل تحقيق الاستعارات الدرامية غير الطبيعية، سمة من سمات القدرة

المسرحية التى توحى بها النصوص، واسهامها الاساسى فى أحد أهداف التياترو إندبندينتى الهامة. وأخيراً، كان هدفى من إجراء هذه التحلبلات المسهبة إلى حد كبير لهذه المسرحيات النموذجية بوصفى ناقداً أدبياً ، هو تعزيز القول الشائع ان التياترو إندبندينتى، بوصفه حركة مسرحية على سبيل العموم وفىما يخص نصوصه الدرامية على سبيل الخصوص، كان أحد أهم الحركات الابداعية فى تاريخ أمريكا اللاتينية المسرحى.

الهوامش

١- انظر، مثلاً، الفصل الثامن بعنوان Evolucion Y decadencia في أدب الارجنتين المسرحي Literatura dramatica Argentina ، لراؤول كاستاجنينو Raul H.Castangnino ، ١٧١٧ - ١٩٦٧ ، بيونس آيرس، ١٩٦٨. جدير بالذكر، أن هذه الملاحظات نشرت لأول مرة خلال فترة التياترو إندبندينتي في كتابه بعنوان Esquema de la Literatura dramatica argentina (١٧١٧ - ١٩٤٩)، بيونس آيرس ، معهد تاريخ المسرح الامريكي، ١٩٥٠. يرتكز الأساس الأول لتأريخ جو سي ماريال Jose Marial الوثائقي تحت عنوان El teatro independiente (Buens Aires: Alpe,1955) على انحطاط فترة ما بين عامي ١٩١٠-١٩٣٠.

٢- تفحص إيفا كلوديا قيصر - لينور Eva Claudia Kaiser - Lenoir هذا الجروتسك بشكل دائم في دراستها الممتازة:

El grotesco criollo : estilo treatal de una epoca

(La Habana : Casa de las Americas)، ١٩٧٧.

راجع أيضاً دراسة ديفيد فيناس David Vinas ، بعنوان :

Grotesco, immigracion y Francaso : Armando Discepolo،

بيونس آيرس، ١٩٧٣.

٣- راجع تعليقاتي على فلورنشيو سانشيز Sanchez ، في معالجة نقدية للدراما (تحت الطبع). كما يستعرض جورج كروز في Genio y figura de

Sanchez Florencio ، بينوس آيرس ١٩٦٦ ، اسهامـــات ســانـــشيز في المسرح الارجنتيني.

٤- راجــع جـيــم بــيـريــو Jaime Perriaux ، فــي La generaciones argentinas، بينوس آيرس ١٩٧٠.

٥ - فيمـــا يختــص بتأثير بيرانديللــو، راجــع إرمينيو جى. نجليـا Neglia ، فـــي Pirandello y dramatica riaplatense فيـــرنز، فالمارتينـــا، ١٩٧٠.

٦ - احـدى الدراسـات الرئيسـيـة حـول المسرح الهزلى هـى El sainete لتـوليـو كاريللا Tulio Carella ، بينـوس آيـرس ، مـركز دراسـات أمريـكا اللاتينيـة ، ١٩٦٧ . ويقـدم ديفيـد فينـاس David Vinas مزيداً مــن التعليقـات النقديـة فـي التيـاترو ريوبلانتـس (١٨٨٠ - ١٩٣٠) ، ايديولـوجيـات وأدب ، المجلــد (١) (١٩٧٦/١٩٧٧)، وكذلـك فـي مـقدمـتـه للـتيـاترو ريـوبلانـتـس (١٨٨٦/١٩٣٠).

٧- من أجل عرض تاريخى ممتاز لهذه الفترة، راجع جورج بايتا Paita ، الارجنتين Argentina ١٩٣٠-١٩٦٠، بيونس آيرس، سور، ١٩٦١.

٨- مصادر المعلومات التاريخية، اضافة إلى دراسة ماريال Marial ، تتضمن لويس أورداز Luis Ordaz، التيـاترو أرجنتبنو El teatro argentino (بيونــس آيرس ، مركز دراسات فى أمريكا اللاتينية ، ١٩٧١) . ولويس أورداز، Teatro : desde la generacian intermediaria a la actualidad (بينوس آيرس ، مركز دراسات أمريكا اللاتـينية ، ١٩٦٧). إنريك أجيلدا ، El alma del teatro independiente (بيونس آيرس، انتركوب، ١٩٦٠). وأوكتافيو

راميريز Octavio Ramirez، ثلاثون عاماً من التياترو Trienta anos de teatro (١٩٢٥-١٩٥٥)، بيونس آيرس ، المؤسسة القومية للفنون، ١٩٦٣.

٩- راجع للمؤلف: Historias a calzon quitado، المسرح التجريبى فى الارجنتين منذ عهد بيرون (غير منشور).

١٠- راجع، بلاس راؤول جالو Blas Raul Gallo، التياترو والسياسة El teatro y la politica، بيونس آيرس، مركز دراسات أمريكا اللاتينية ، ١٩٦٨.

١١- يرجع التأكيد على سبل تأسيس النص المسرحى فيما يختص برد فعل الجمهور إلى افتراضيات رد فعل القارئ التى طرحت بشأن الادب غير الدرامى. راجع الابحاث التى قدمتها جين تومبكينز Jane Tompkins بعنوان : نقد رد فعل القارئ، من الشكلية إلى مابعد البنائية، بالتيمور، مطبعة جامعة جونز هوبكنز، ١٩٨٠.

١٢- تستهدف الدراسة التى قام بها جرينور روجو Grinor Rojo حول المسرح فى أمريكا اللاتينية فى هذه الفترة بيان معالمها الخفية والعميقة: أصول التياترو الاسبانى الامريكى المعاصر Origenes del teatro hipanoamericano contemporaneo (فالباراسيو، ١٩٧٢). وقد أقر روجو مؤخراً بقلة التمييز الناتج عن النظر إلى مسرح هذه الفترة على أساس أنه البرنامج السائد لطبقة مهيمنة بعينها. وهو بهذا يدعو إلى تأريخ شامل وحقيقى للأشكال المعقدة المتعددة لمسرح أمريكا اللاتينية الحديث، لاسيما فيما يتعلق بالارجنتين : مجلة النقد الادبى فى أمريكا اللاتينية Revista de critica literaria latino americano، رقم ١٦، ١٩٨٢.

١٣- المستندات المسرحية الرئيسية التى تأسست عليها هذه الدراسة، هى سيموطيقا المسرح والدراما، كير إيلام Keir Elam ، لندن، ميثون، ١٩٨٠. ولغات المسرح : مقالات فى سيميولوجيا المسرح، نيويورك ١٩٨٢.

١٤- هناك قدر كبير من الدراما الارجنتينية المعاصرة يتعامل مع المواد التورانية والكلاسيكية التى يتم معالجتها دون قداسة. راجع بيرلا زاياز دى ليم :

Perla Zayas de Lima

Desacl ralicacion del mito clasico en el teatro argentino contemporaneo, Arbor, 1980. آربور Arbor ، عدد ٤١٩، ١٩٨٠، ص ص ١٠١-١٠٧.

الثقافة الشعبية كوسيط بين الفنتازيا والواقع في ثلاثمئة مليون لآرلت

اذا كان هناك عمل فنى يعد خير مثال على النصوص الدرامية للتياترو إندبندينتى، فإن "ثلاثمئة مليون" Trescientos millones لروبرتو آرلت Roberto Arlt تتمتع بهذه المكانة.(١) ويعتبر هذا العمل أول النصوص الكاملة التى كتبها آرلت لعرض أخرجه ليونيداس بارليتا Leonidas Baurletta عام ١٩٣٢للتياترو ديل بويبلو. ثم قام عقب ذلك بتأليف العديد من الأعمال الدرامية الهامة قبل وفاته المباغتة بعد ذلك بعشرة أعوام.(٢) انصب اهتمام كل من بارليتا وآرلت على البويدو Boedo، أو المسحة البروليتارية للثقافة الارجنتينية فى الثلاثينات. وقد قام آرلت بطبيعة الحال قبيل ذلك بأعوام قليلة بنشر مسرحية "المجانين السبعة" Los siete locos عام ١٩٢٩، وتتمتها: قاذفو اللهب Los Lanzallamas عام ١٩٣٠، وهما روايتان نستطيع الآن تقييمهما بوصفهما أهم الأعمال الأدبية فى تلك الفترة (على الرغم من أن بارلبتا كان روائيا وكاتب قصة قصيرة نشطاً، فإن أعماله لا تتمتع بنفس مكانة أعمال آرلت، ويظل التياترو ديل بويبلو أهم انجازاته الثقافية). وتتحدث المسرحية التى ألفها آرلت لبارليتا (الذى كان قد قام عام ١٩٣١ بتقديم معالجة درامية لاحدى فصول "المجانين السبعة") بإطراء عن الجهود الفعالة التى يبذلها التياترو ديل بويبلو من أجل التحفيز لتقديم الأعمال الدرامية الجادة، وتشجيع كتاب المسرح الجدد. كما أن نسيج "ثلاثمئة ملبون" وما تحتويه من تشابك نادى به فرويد Freud بين الواقع والحلم التعويضى، وتأكيده الوثائقى على ورطة البروليتاريا، كان يتلاءم بشكل جيد مع النقاش المفتوح الذى كان يديره بارليتا مع الجمهور بعد تقديم برنامجه المسرحى كل ليلة. (٣) ولو صدق القول بأن مسرح آرلت كان يكشف غالباً عن كفاءة تقنية افتقدتها رواياته الشيقة، فربما يرجع ذلك إلى التفاعل الحيوى بين المؤلف وفرقة مسرحية لديها فكرة واضحة جلية عن محاولاتها لتطوير المسرح الارجنتينى فى هذه الفترة.

تشتمل مسرحية "ثلاثمئة مليون" على افتتاحية وفصول ثلاثة غير متساوية الطول، وترتكز على أحد أعمال العنف التى كان يتعين على آرلت تغطيتها عام ١٩٢٧، بوصفه مراسلاً صحفياً لجريدة كرتيكا Critica ذائعة الصيت. وهو يشير فى "وسيلة للتعبير " إلى أنه على الرغم من مهامه التى انطوت على مشاهدة جثث القتلى، فإن حالة الخادمة الاسبانية الشابة التى مر بالكاد عام واحد على وصولها إلى بينوس آيرس، والقت بنفسها تحت عجلات ترولِّلى، قد أثرت فيه بالغ الأثر بشكل خاص. فقد استعان آرلت بحقيقتين صدمتاه بشكل كبير فى هذه الحالة- وهما: المعلومة التى تقول إن الفتاة لم تأو إلى فراشها عشية انتحارها حتى الخامسة صباحاً، والثانية أنها خرجت إلى الشارع كى تلقى بنفسها تحت عجلات ترولِّلى أمام المنزل الذى كانت تخدم فيه دون أن تطفئ نور حجرتها - وقام بتأسيس مسرحيته حول صورة الفتاة البائسة التى تقضى ليلة طويلة بمفردها تراقب فيها أشباح اليأس التى تظهر أمامها فى الضوء الخافت لمصباح صغير، والتى تجد فى الانتحار المهرب الوحيد المتاح لها بعيداً عن الابن المخمور لمرؤوسها، ومحاولاته فى التحرش بها جنسياً.

تعد "ثلاثمئة مليون" مثالاً معقداً لما يطلق عليه الميتاتياترو metatheater ، وذلك ليس بمعنى المسرح الدرامى الذى نادى به ليونيل آبل Lionel Abel بوصفه تمثيلاً متشاكلاً للمسرح الكامن فى حياة الانسان - كما هو الحال مع جران تياترو دبل موندوGran Teatro del Mundo ، وشعار "إنما الحياة خشبة مسرح"(٤) - ولكن بمعنى أن نسيج العمل يقوم على العلاقة المتداخلة بين الشق الروائى للعمل الذى يشهده الجمهور، والشق الروائى لاحلام الخادمة المتتابعة التى تعرض مرة أخرى كجزء لا يتجزأ عن قصتها المشجية. وليس من الضرورى استعراض تفاصيل أثر علم النفس الفرويدى فى الارجنتين كى نقدر الدين الكبير الذى يدين به البناء الدرامى الذى قام بتصوير بأس الخادمة لهذا العلم الفرويدى. فالمتفرج يعلم فى نهاية العمل أن الانتحار الذى أقدمت عليه المرأة بأساً هو بمثابة رحلة هروبها من تحرش ابن صاحب العمل بها جنسياً. وقد سعت طبلة المسرحية، وقبل اقدامها على العمل النهائى كى تجد مهرباً من الواقع الظالم للمعاملة الجافة التى تلقاها من سيدتها، واعتداءات ولدها عليها، فى

تصور أن روكامبولي Rocambole ، بطل المغامرة الشهير لبونسون دو تيرايل Ponson du Terrail، قد جاء كي يخلصها.

يجسد روكامبولي شخصية الجندي الصنديد المعاصر بالنسبة للخادمات وغيرهن من القراء، وهو رجل ساحر يبدو أنه نادم على ماضيه في الاجرام (وهو يجري تصويره بوصفه السجين السابق ex-presidiario ، الذي يكفر عن خطاياه بأن يكرس شجاعته لخدمة المكروبين). وهكذا تحلم الخادمة الصغيرة بأن روكامبولي سوف يظهر لها في احدى صوره التنكرية كي يخبرها أنها ورثت ثلاثمئة ملايين بيزوات (وهو نفس عنوان المسرحية، وهو مبلغ من المال كبير آنذاك حتى بالنسبة لوريث شرعي). وتستمر الفتاة في أحلامها ، وترى أنها تتزوج زيجة سعيدة، لكن زوجها يلقي مصرعه، ويختطف ابنتها بعض الغجر الحقودين الذين يقومون ببيعها رقيقاً إلى بولكانو

Volcano الشرير. وعندما يقدم بولكانو بدوره على بيع الطفلة إلى رجل عجوز فاسق، تظهر الخادمة في صحبة روكامبولي كي تطالب باسترداد ابنتها. وبينما تقبل على مباركة خطوبة ابنتها ، يظهر السكير ابن صاحب البيت كي يتحرش بها جنسياً. وعند هذه النقطة نجد أن أحداث العالم الخارجي (ورطة الخادمة البائسة) وأحداث فنتازيا الهروب (الظروف التي فرضها تدخل روكامبولي من قبل العناية الآلهية)، تتلاحم معاً بوصفها تعليقاً فصيحاً على كيفية تداخل الاحلام والفنتازيا ، وان يكن بصورة فاشلة، بوصفها آليات دفاعية تحارب، من خلال التماسك الداخلي لبنائها الدرامي، التجارب الحياتية التي لا يستطيع الفرد العادي أن يتواءم معها. وبهذا المعنى ربما يمكن تحليل المسرحية بوصفها خير مثال في الادب الارجنتيني على التجسيد الروائي لكتاب تفسير الاحلام Interpretation of Dreams لفرويد. ويبدو أن المسرحية قابلة لتفسير مؤداه أن فنتازيا الاعصاب هي الانعكاسات المؤسفة للانحطاط الذي يتعرض له الفرد في المجتمع الذي يصوره آرلت (٥) ، الذي يتجسد الموضوع الثابت لاعماله في تعرض الافراد للمهانة على أيدي قوى لا يدركونها ، ولا يتسلحون بالقدر الكافي لمواجهتها ، خلال عمله الابداعي.(٦)

غير أن اهتمامي هنا لا ينصب على تفسر مسرحية ثلاثمئة مليون، إذ يبدو أن الاطار المرجعي لفرويد واضحاً للغاية بالنسبة لنا حتى أن تقديم تحليل آخر لن يكون سوى بمثابة محاولة لسد الفراغات التفصيلية، كما أن ملاحظة آرلت الاستهلالية تؤكد اتصال هذه المسرحية بعمله الابداعي كلية: (طوال أشهر وأشهر ، مشيت وأمام عينيّ مشهد الفتاة الفقيرة الحزينة التي عندما تجلس على حافة الصندوق الخشبي داخل كوخ ذي حوائط ، تفكر في مصيرها دون آية آمال في ضوء أصفر خافت لمصباح كهربائي صغير).

بل انه في اطار الرغبة الصادقة في تحليل البنة الدرامية لأهم نصوص التياترو إندبندينتي فيما يختص باسراتيجياتها لتأسيس عملية اتصال مع المتفرجين ، نجد أن المضمون هنا يتركز على الادوات السيميوطيقية التي من شأنها التوسط بين العالمين اللذين تقدمهما المسرحية ، ألا وهما ظروف الخادمة الشخصية التي تتضح على المستوى الاجتماعي، والفنتازيا التي تنتهي نهاية سعيدة وتجد فيها الملاذ والمأوى. وتمثل هذه الأدوات بدورها المعايير التقييمية التي تدفع الجمهور إلى تعين المسافة التي تفصل بين هذين العالمين . وتقدم هذه المسافة - وهي الدرجة التي تصبح فيها الحياة اليومية التي تحياها لا تطاق البتة حتى أن لا مخرج منها سوى الانتحار - دليلاً تراجيديا دامغاً على القصة الشخصية التي تتضح على المستوى الاجتماعي، والتي أثرت بشكل بالغ في محقق الشرطة في كريتيكا Critica . وسوف أفصل هنا ست أدوات سيميوطيقية : (١) البرولوج ، أو المقدمة ، التي تعطي شرعة فنتازيا الهروب للفرد ؛ (٢) التناص مع روايات المغامرات الشعبية رخيصة الثمن ؛ (٣) انعدام الاتصال بين السياقات اللغوية العديدة المستخدمة؛ (٤) روح التذمر التي تشيع بين عناصر الفنتازيا ؛ (٥) طبيعة التحولات بين المستويات المتنوعة للتمثيل في المسرحية؛ (٦) التداخل بين عناصر الدقة الطبيعية وعناصر الفنتازيا بوصفها جزءاً مكملاً للنسيج المسرحي الكامل في المسرحية .

تعد البرولوج فى "ثلاثمئة مليون" إحدى أهم تفصيلاتها التعبيرية، وذلك فيما يختص بتأثيرها التعبيرى المباشر. فنحن نرى مجموعات من الممثلين تتوافد من أجل أداء عملها الليلى. لكن هؤلاء الممثلين لا يأتون ظاهرياً مجتمعين من أجل تنفيذ نص درامى بالمعنى المألوف، وذلك فى شكل اعادة حاذقة للحدث المسرحى الذى يشهده المتفرجون. بل أنهم يتوافدون من أجل اداء واجباتهم بوصفهم شخصيات ساخرة وحالمة تظهر فى كواليس الافراد وأحلام اليقظة التى تراودهم، وذلك فى رغبة منهم فى أن يتغلبوا فى أحلامهم على المشكلات والاحباطات التى يواجهونها فى حياتهم اليومية. وهكذا، بينما يرتدى الممثل زيه المناسب ويتهيأ لعرض الليلة، يقوم بالتعليق على الدور الذى يتعين عليه أن يؤديه، ويشكو أثناء ذلك من مطالب راعيه وأطواره الغريبة.

تتمتع الصدام الذى يقع بين معرفتنا بشرعية الفنتازيا الدرامية لبنى البشر بأهمية خاصة - وقد تجسدت عبقرية فرويد فى إظهار أن هذه الفنتازيا تمثلت البنية الخاصة بالتصورات المسرحية الكاملة بما يتلاءم مع مورفولوجيا البارا أدب، لدرجة أنه أصبح من المألوف لدى الفرويدية الشعبية أن تتعامل مع الادب الروائى بوصفه فنتازيا ظاهرية غير منطوقة - ومخزون الشكاوى لدى الممثلين بوصفهم ضحايا بائسين لمرؤوسيهم المستبدين. ويقوم هذا الصدام إضافة إلى السخرية الكوميدية الثانوية بتقديم عرض إيحائى لما تتسم به هذه الفنتازيا من روتين ورتابة (اذ تتحول الفنتازيا المتوحشة أو الاجرامية أو الشهوانية إلى شئ عادى ومألوف)، وكذلك الازدراء فاتر الاحساس تجاه المعاناة السيكولوجية للآخرين وهو ما تحاول أشباه مسرحيات آرلت أن تحاربه، والانفصال بين الطبيعة البيّنة لهذه المشكلات والرموز البالية التى تستخدمها للتعبير عن ذاتها. وبغض النظر عن المعنى الدقيق الذى يحمله مزاح الممثلين داخل غرفة الملابس وهم يعدون أنفسهم لأدوارهم، فإن الحوار الذى يدور بينهم يحدد معالم مسرحية "ثلاثمئة مليون"، فيما يختص بالصراع الدائر بين العالم "الحقيقى" وعالم أحلامنا الذى نصبح فيه كتاب دراما من ذوى التصورات المسرحية الشخصية. كما أن جزءاً كبيراً من قوة البرولوج يستمد من الخداع فى اللعب بكلمات مثل: ممثل وفنان وكوميديا وخيال، وغير ذلك من المفردات المسرحية المتشابهة :

جالان (شارد الذهن) - الرجل... (يمشي إلي الامام قائلاً)

ماذا تقولون حضراتكم عن الرجل؟

الملكة بيزانتينا - ان حزنه بلا حدود ...

الشيطان - وقد وهبه الله روحاً متقلبة كالبحر ...

روكامبولي - انه يسعي وراء المعاناة، وهذا أمر واضح.

الرجل المكعب - لكنه يبحث عن السعادة أكثر ...

الملكة بيزانتينا - لقد رأيت رجالاً مروعين، كانوا دائماً يقفون بين طريق الله وطريق الشر.

الشيطان - نحن مقتنعون بأنهم دائماً أقرب للشر من الله، أليس كذلك؟

جالان - أجل، لكنه ليس شيئاً جميلاً أن يكون دائماً مجرد أداة في مخيلة الرجال. (ص ٦٠)

إن الفكرة التى مؤداها أن أحلام الفنتازيا التى تراود بنى البشر تتسم بالغرابة والوحشية فى آن واحد، وأنها نابعة من المطالب الملحة للأفراد فى سعيهم إلى المعاناة والسعادة - هذه الفكرة تتجسد هنا فى صورة مرجع موضوعى بالنسبة للمسرحية. كما أنها تؤسس الظروف التى ستتحرك فى ظلها الخادمة بين عالمين شديدىّ الاختلاف، عالم واقعها الاجتماعى، وعالم أحلامها. وبهذا المعنى، فإن أحلام البشر لا تعتبر تجسيداً لفنتازيا الهروب غير المنطقية، بل عوامل نفسية ضرورية للأرواح المعذبة:

روكامبولي - لقد جعلت مخدومي السنيور بوتسون دي تيريال يكسب مليارات ومليارات من الفرنكات.

الرجل المكعب – أربعون مجلداً !

روكامبولي – لقد قرأها كل أصحاب المحلات والخياطين في العالم كله ...

الشيطان – وحضرتك يا سنيور روكامبولي، هل ستظل وفياً لمخدومتك؟ ...

روكامبولي – انها لا تستحق أن تكون خادمة، بل سيدة عظيمة ...

يتضح من البرولوج أن هناك فارقاً واضحاً بين روكامبولى والأشخاص الآخرين فى الحلم. وعلى الرغم من أن الآخرين جميعاً يتصفون بصفات نموذجية واضحة خاصة بهم - كما هو الحال مع الشيطانDemonio ، والملكة بيزانتينا Reina Bizantina ، وجالان Galan ، وحتى الرجل المكعب Hombre Cubico الذى يبدو أنه يمثل سلسلة من الفنتازيا التى تتسم بالحداثة والنظرة المستقبلية - فإن روكامبولى شخصية روائية مستمدة من الكتابات التى شاعت بشكل كبير فى منتصف القرن الماضى بين القراء من أمثال الخادمة . ولس من الصعب الوقوف على أصل روكامبولى، وقد أشرت من قبل إلى رسائله التى بعث بها إلى لون رينجر Lone Ranger ويبدو أن هناك موضوعاً يتكرر فى الرواية الشعبية تجسده شخصيات غريبة، مثل روكامبولى، تقوم بدور المخلّصين الذين يظهرون فجأة لحل موقف صعب، ومساندة أولئك الذين فقدوا الأمل ساعة العسرة. وكما هو الحال مع روكامبولى، نجد كذلك نموذجاً فرعياً للابطال الخيالبين يتمثل فى المجرم السابق، وما يصاحب ذلك من لمسات إضافية تضعها الحكاية على شخصته الشاذة.

اذا كان آرلت سرى فى شخص مثل روكامبولى نموذجاً للبطل فى خضم الاحلام المستحيلة للخلاص من موقف مستحيل يقفه المهانون والأذلاء، فإنه ولاشك يؤذن بالابحاث الشعبية الجارية وتجسيدها فى نماذج مثل روكامبولى لأنها تلبى حاجة ماسة فى النفس البشرية. وبالطبع ان شخصيات مثل روكامبولى لا تفي كلية بحاجات القراء من أمثال الخادمة بالنسبة لآرلت، وكذلك بالنسبة للمتفرج. وفى حين أن روكامبولى قد

يكون النقيض للابن السكير ، فإنه لا يستطيع بأى حال من الاحوال أن يتحدى الوجود المادى الوحشى لمن يقوم بتعذيب الفتاة. وبهذا المعنى تفصح المسرحية عن ادانتها لصورة البطل المخلِّص المستحيل التى يجسدها روكامبولى، وليس لفنتازيا الهروب.

وهكذا ينظر روكامبولى إلى "مهمته" على أنها شديدة البساطة والمتعة. وقد يفهم فشله فى تذكر سطوره على وجه الدقة على أنه دلالة على موقف الممثل المأجور تجاه دوره الثابت الذى لا يتغير:

روكامبولي : إن دوري سهل وظريف، بالرغم من أن حضراتكم تشكون في ذلك ... ﴿...﴾ وحينما تأوي الخادمة للفراش، كي تستريح بعد عناء يوم طويل من العمل، اقترب منها، وأقول لها: يا آنستي أنا رجل أعمال، جئت لأبلغك أنك قد ورثت ثلاثين مليوناً.

الملكة بيزانتينا – كم؟

روكامبولي – لقد أخطأت . أنهم في الواقع ثلاثمئة مليوناً.

الرجل المكعب – لكن يا له من أمر غريب ! لماذا ثلاثمئة مليون؟ ألا يمكن أن يكونوا ثلاثين ألف بيسوس.

روكامبولي – اذا كان هناك مواطن يحلم بأن يرث ثلاثمئة مليوناً، ويتخيل أو يتصور أنه سيرث ثلاثين ألف بيسوس، فانه يستحق الاعدام رميا بالرصاص.

إن روح الدعابة اللطيفة التى يتصف بها روكامبولى تشهد بشكل ضمنى على المعالم التقليدية لشخصيته – فهو أولا وقبل كل شئ البطل المغوار فى أربعين مجلداً روائياً والإله المعبود لكل خادم ومكوجى – كما تشهد على أنه ليس بالضرورة مكرساً لحل مشكلات الخادمة التى بظهر فى أحلامها رغماً عن تعاطفه معها. ولكنه لا

يستطيع ذلك بطبيعة الحال، فما هو سوى نبتة من خيالها نشأت عن الروايات المخيفة الرخيصة التى تقرأها. إن مغالطة الحديث عما يستطيع روكامبولى أن يفعله وما لا يستطيعه لا تتعلق بالخلط بين الشخصيات الروائية والناس الحقيقين ، بل تخاطب بالأحرى قضية التأثير المحدود للشخصيات النموذجية المتواجدة فى الأدب المكتوب حيث يتمثل تقليد القراءة السائد فى ضرورة مؤداها أن القارئ يسبغ على هذه الشخصبات قوى وسلوكيات مستحيلة.

يتجسد ابن صاحب العمل فى حلم الخادمة فى شخصية بولكانو Vulcano الشرير الذى يختطف طفلها، ويقتل زوجها. وفى هذه الفنتازيا، يقهر روكامبولى المجرم، الذى يعفو عنه الطفل الذى كان ينوى بيعه فى سوق النخاسة:

روكامبولي – أمل أن تصفح عنك والدة الفتاة التي سرقتها.

الخادمة – لا أستطيع ... سأصلي من أجله ...

بولكانو – لا أريد صلاتهم علي قبري؛ فأنا أريد أن أكل، وأريد أن أعيش.

روكامبولي – أمل أن يغفر لك المجتمع الذي أهنته بجرائمك الشنيعة. ألم يأن لك أن تصلي، ولو لدقيقة واحدة، وتسلم روحك إلي الله.

سندريلا – لقد صفحت عنه يا سنيور روكامبولي (بولكانو يزحف علي ركبتيه، ويقبل الاقدام) ص ٩٩

غير أنه عندما يظهر الابن الذى يذيق الخادمة العذاب فى حياتها الواقعية، ويدفعها إلى الانتحار بمحاولاته الاعتداء عليها ، فإن روكامبولى لا يسعه سوى مواصلة الكلام فى اطار الابتذال الذى يتصف به العالم الروائى الذى يحياه ، اذ لم يعد قادراً على فرض نهاية سعيدة. وبينما تطلق الفتاة النار على نفسها ، يشعر الممثلون الآخرون بالارتياح لعدم حاجتهم للمشاركة بعد الآن بالتمثيل فى مسرح حياتها وما يحتويه من فنتازيا :

الابـن : افتـحي ... افتـحي ... (يـنادي عـلي الـفـتاة ويـنهـرهـا)، وتأخـذ الخادمـة المسدس ، وتصوبه علي جبهتها.

الابـن – لا تكوني مـجـنـونـة يا صـوفيـا ... ويسـمـع صوت فـرقعـة الرصـاص، وتسقط الخادمة علي الارض، وتمتلئ غرفتها فجأة بالأشباح.

الابنة – لقد تخلصنا أخيراً من هذه المعتوهة.

جالان – من الخادمة المجنونة.

لاكايا – لقد ماتت من أجل راحتنا.

العجوز – تتنهد ... انها كانت لا تطاق. [...]

روكامبولي (يضم يديه ويضعها علي صدره) – يا الهي، ان المجرم المتمادي في غيـه يتوسل اليك أن تتـغمد هذه المخلوقة المسكينة برحمتك، لانها كانت تعاني كثيراً في حياتها. (ينهض من مكانه، ويجمع أشياءه ، ويغادر) ص ١٠٧

وهكذا ، فإن الخادمة المسكينة صوفيا إقسيضخ تختار الانتحار بوصفه العلاج الوحيد المتاح لها بعدما تخلت عنها الشخصيات التي راودتها فى عالم الفنتازيا الذى استخلصته من بين جموع النماذج الروائية الشعبية العبثية . إن التناص مع الرواية الشعبية لا يمنح آرلت بعداً موضوعياً هاماً لمسرحيته فحسب ، ذلك الذى يؤكد تأكيداً حيوياً على الانفصال بين واقع ظروفها الاجتماعية وعالم أحلامها البائسة ، بل يوضح بالإضافة إلى ذلك السمة السطحية لهذه الرواية مقابل مشاكل الحياة اليومية التى تتظاهر بالتعامل معها .

يعتبر عدم التواصل فى السياقات اللغوية المستخدمة أحد أكثر الادوات وضوحاً فى مسرحية " ثلاثمائة مليون " للدلالة على العلاقة الفاصلة بين هذين العالمين الدراميين. وكان آرلت أهم كاتب روائى فى الارجنتين لم يدوام فقط على استخدام فعل النداء

Vossee ، بل صنفا كاملاً من اللغة غير القياسية ، أو المحظورة على المستوى اللغوى الاجتماعى . (٨) إن نسيج اللغة الأدبية عند آرلت - أو بالأحرى نسيج أبطاله وشخصياته الروائية - يزيد بكثير عن هذا الصنف من المعالم الزائفة التى يطلق عليها lunfordo وإن كان هذا المصطلح مفيداً للدلالة على أية سمة من السمات التى تنحرف عن الأعراف الأكاديمية الدولية . وليس النسيج اللغوى عند آرلت مجرد مجموعة متألقة من الكلمات ، بل يتضمن اشارات واضحة إلى موضوعات محظورة كالدعارة و الاستمناء (قام كتاب المدرسة نفسها عقب ذلك بتخطى ذلك إلى موضوعات الشذوذ الجنسى والرعب والتعذيب لاغراض سياسية) والنقل الدقيق للحد النحوى غير المنتظم والأساسى المفروض على الاختلال الوظيفى اللغوى الذى يتسم به كلام الرعاع والمنبوذين فى كتاباته .

واذا حالف آرلت النجاح فى نقل هذا النسيج العامى للغة فى روايته (ومن المهم التأكيد على أن التجسيد وثائقى لغوى اجتماعى أكثر من كونه تعبيريا أو جروتوسكيا) ، فليس من الغريب أن يتسم بالحيوية بوجه خاص فى أعماله الدرامية، حيث يقوم الوجود الجسمانى للممثل بإعطاء قدر أكبر من المصداقيه للسياق اللغوى الذى يتعين عليه أن يلفظ به . (٩)

وفى حالة مسرحية " ثلاثمائة مليون " تقل فرص تجسيد السياق اللغوى الاجتماعى الذى تتسم به الرواية عند آرلت ، ويعزى ذلك ببساطة إلى أن المسرحية تحكمها شخصيات الفنتازيا فى البرولوج وفى حلم صوفيا . غير أنه عندما تقطع المرأة على الفتاة أحلام اليقظة التى تروادها فى نهاية الفصل الثانى ، ربما يجعلها المخرج تتكلم باللهجة الفظّة التى تتسم بها نساء الطبقة الحاكمة فى الارجنتين حتى يتأسس حد فاصل بين اللهجة الاسبانية الاجنبية التى تتحدث بها الفتاة ، واللغة "الشعرية" التى تتحدث بها الشخصيات فى المشهد الذى تعفو فيه سندربللا عن بولكانو . وربما يقال فى هذه الحالة إن التمايز بين السياقات يمليه النص ، وأن الاحاطة الكاملة بهذا الامر متروكة لحسن تصرف المخرج .

الأهم من ذلك الجزء الختامى فى المسرحية أى المشهدان الرابع والخامس فى الفصل الثالث . فهنا تتحطم عالم الفنتازيا عند صوفيا بظهور الابن السكير ، وانتحارها ، وتعبيرات الراحة من قبل الممثلين . (١٠) وتشكل الكليشيهات المبتذلة التى يلفظ بها روكامبولى ، وتعبيرات الراحة الاعتيادية من جانب ممثلى الفنتازيا الذين تحرروا من ادوارهم المسرحية ، والعنف الجسدى وما صاحبه من عدوان الابن اللغوى ، تشكل جميعها سياقات متباينة تؤكد الصدام بين المستويات المسرحية التي نحن بصددها . وهكذا ، نرى أن دعاء روكامبولى بالرحمة على روح الفتاة المسكينة تعقبه كلمات الابن الذى لا يكف عن المطالبة بأن تسمح له صوفيا بالدخول :

الابن (مازال يضرب علي زجاج ﴿الباب﴾ وينادي بصوت مبحوح – افتحي يا صوفيا ، افتحي ... لا تلقي نكات ، لا تهذري (١٠٨)

تتناقض هذه الكلمات التى تدعو إلى اسدال الستار الأخير ، والتى تتسم بسمات الحياة اليومية ، مثل "الصوت المتحشرج"، وصوت المناداة القياسى ، وصيغة النفى التأكيدية فى (لا تفعل)(وغير التأكيدية كذلك) ، والقاء النكات تتناقض جميعاً تناقضاً شديداً مع التعبيرات المبتذلة فى دعاء روكامبولى بالرحمة على روح صوفيا . ولم يكن هناك أنسب من أن تختتم تعبيرات الحياة اليومية للابن المسرحية .

تتسم اللغة المستخدمة فى عالم الفنتازيا لصوفيا طيلة مسرحية "ثلاثمائة مليون " بأنها تجسيد صادق بالضرورة للصيغ المبتذلة لأدب بونسون دو ترايل Ponson du Terrail الذى تعبر عنه . وعلى الرغم من أن هناك صيغة نداء (كما فى حديث روكامبولى الثانى فى مشهد العفو المشار اليه أعلاه) بوصفه علامة على هذا النوع من الأدب الشعبى ، الذى يتسم كما هو الحال بتنويعات متفاوتة من التعبيرات الشعرية الزائفة والرقى الأكاديمى الكاذب ، وكذلك اللهجة الاجنبية التى تتحدث بها صوفيا ، فإن العرف السائد خلال المشاهد التى تحكى حلم الفتاة بالثلاثمائة مليون بيسوات ، وبمغازلتها ، وزواجها ، وهلم جرا ، هو عبارة عن الحديث " الخالى" غير العامى الذى يوجد فى الكتابة الروائية (راجع الكتابة الحديثة لكورين تيلادو Corin

Tellado لتجد شيوعاً لهذا الاسلوب فى الكتابة باللغة الاسبانية) . وعند حد معين ، تتحدث الفتاة بلهجة شديدة إلى جالان لعجزة الواضح عن تقليد الأعراف الخطابية لفنتازيا أحلامها :

الخادمة : أيها الرجل ، يالك من غبي أو أحمق ! إذ إنني لو كنت رجلاً ، لذهبت إلي الفتاة التي أحبها ، وأقبلها بشدة ، وأقول لها ببطء إني أحبك حباً كبيراً ...

جالان : أوه ! إن ما تطلبينه هو أن أتصرف علي طريقة القصص الالمانية.

الخادمة :إنني لم أقرأ أبداً قصصاً ألمانية ، ولكني قرأت روكامبولي، وهو طويل جداً ... أربعين جزءاً ... وسأقرأ شيئاً آخر ... ﴿...﴾ لا تغضب أيها الرجل... من يرفض أن يقول لامرأة : إني أحبك ! ان هذا يحدث في المسرح فقط، ولكن في الواقع يحدث بطريقة أخري . في الواقع ، حينما يرغب رجل في امرأة ما فإنه يحاول خداعها . إذ إنه يعتقد أنه أذكي منها . لكن بالنسبة لنا معشر النساء فإننا يروق لنا ذلك النوع من الرجال...(ص٧٦-٧٧)

من الواضح الجلى أن الرغبة التى تروم الابن تجاه صوفيا جعلته لا يأبه بدراسة الأعراف الخطابية ، سواء التى تحكم التياترو Teatro أو الواقع Realidad ، اللذين تشير الخادمة إليهما . وهنا قد يكتشف المتفرج دلالة شديدة الوضوح على الاختلافات بين عالم الفنتازيا عند صوفيا ، وخبراتها الحياتية اليومية .

تتمثل الاستراتيجية السميوطيقة الرابعة التى تستخدمها المسرحية للتأكيد على الاختلاف بين هذين العالمين فى شكاوى الممثلين فى الفنتازيا الروائية من عدم معقولية طلبات الخادمة المسرحية . كما أن اشارتها بهذا القدر من الوضوح إلى عدم ملائمة الادوار التى ترغب أن يؤديها هؤلاء الممثلون ، والسطور التى تجعلهم يتحدثونها ، جعلت حوارهم يلقى الضوء بشكل شديد الصراحة على الفارق بين الفنتازيا عندها

والعالم "الطبيعى" الذى يشعرون أنها تنحرف عنه بهذا القدر من الغرابة . ولقد رأينا لتونا مدى غرابة تعليماتها إلى جالان فيما يختص بالصيغ التعبيرية التى ترغب فى أن يجسدها ، وهى الصيغ التى تتعرف عليها فى قصص روكامبولى . وتتخلل المسرحية اشارات عرضية من جانب الممثلين لثورة بيرانديللو Pirandellian ، الأمر الذى يصل إلى ذروته فى تعبيرهم عن شعورهم بالراحة عندما يحررهم انتحارها من الادوار المفروضة عليهم فيما يعتريها من فنتازيا درامية . (١١) ويتذمر جالان عقب مشهده الخطير مع صوفيا ، شاكيا من مصيره كممثل :

جالان : انني غير سعيد ... فبعد هذا المجهود المضني تكون هذه الخادمة من نصيبي ، أنني أمضي من سيء إلي أسوأ

كريسيلدا : وأنا .

الكابتن : وأنا .

جالان : يالها من ذكري جميلة !

كريسيلدا : يجب منع الفقراء من أن يحلموا .

أسوسينا : فعلاً . الفقير حينما يحلم فإنه يتخيل أشياء غاية في الحمق

جالان : إنه الجهل .

الكابتن : منذ وقت مضي كان يعتقد أن حتي غاسل الأطباق الذي كان يعمل في هذه المنطقة لديه الحق في التخيل .

كريسيلدا : ان اللوم يلقي علي السينما في ذلك ... صدقوني ﴿...﴾

جالان : نحن مثل الممثلين الذين يقومون بتمثيل عمل مسرحي.

الكابتن : وهي المؤلفة ...

كريسيلدا : مع الفارق الوحيد ، وهو أنها ترانا .

أسوسينا : علي أية حال ، يجب أن أذهب

الكابتن : نعم .. لديك حق ، فالمرء يسأم من الضوضاء (ص٨٣)

وسيكون من الخطأ النظر إلى هذا الحديث بوصفه نسخة مكررة عرضية لبيرانديللو ، أى مثال معقد وهزلى لدراما داخل الدراما ، كما هو الحال مع العمل المصقول الذكى لأنزو ألويسى Anzo Aloisi تحت عنوان " لا شىء عن بيرانديللو" Nada de Pirandello ، وهى عبارة عن عمل هزلى بلا أحداث عنف فى أكثر من فصلين مع شىء من التقديم ، وخاتمة محتملة ، وهو أحد أفضل الأمثلة على الاستخدام الذكى لأعراف برانديللو فى اعمال التياترو إندبنديتنى (راجع تحلبلاً لهذه المسرحية بالفصل الخامس) .

وعلى الرغم من أن فكرة النسخة المسرحية المكررة عند آرلت كما أكدت سالفاً ، تدين بالكثير للأفكار التاريخية فيما يتعلق بالطبيعة النفسية والعلاجية للمسرح، فإنه فى حالة هذا المشهد ما يهمنا ليس مجرد سؤال يتعلق بطبيعة المسرح بقدر ما يتعلق بوظيفة الحوار الهزلى العرضى الظاهرى الذى يجربة الممثلون فيما بين المشاهد من أجل التأكيد على الطبيعة الغريبة للخيال الذى ابتدعته صوفيا فى خضم يأسها .

ربما كانت طبيعة الانتقال بين المشاهد هى أهم استراتيجية مسرحية استخدمها آرلت بغية المقارنة بين العالمين اللذين يقدمهما فى مسرحية ثلاثمائة مليون . وتدلل هذه الانتقالات على تحرك صوفيا بين العالم اليومى الذى يوقع عليها الظلم بوصفها شخصاً منبوذاً اجتماعياً ، والفنتازيا الخيالية التى أسستها حول شخص روكامبولى . وتتمثل هذه الطبيعة المسرحية الخاصة لهذه الانتقالات فى الجرس الذى يدق كى يدعو صوفيا من "مسرح" حجرتها المتواضعة ، الذى تؤهله بأدوات وأشخاص أحلامها ، إلى العالم

الحقيقى للبيت الذى تخدم فيه . فمثلاً ، يدق الجرس خلال المشهد الذى تعلن فيه صوفيا عن خطبتها أمام ركاب السفينة المبحرة (يتم التوسع فى المعالم الفقيرة لحجرتها كى يتشكل التصميم الخاص بمتن السفينة ، كما هو الحال فى الفصول الأخرى حيث يجرى تمديدهم كى يشكلوا كاذب بو لكانو ، أو حجرة الاستقبال الفخمة . الخاصة بصوفيا ، وغير ذلك) :

جالان : سيداتي ، آنساتي ... أيها الكابتن ...لقد حضرتم في وقت سعيد بالنسبة لي ... لقد خطبت الآنسة صوفيا .

الكابتن : اهنئك يا آنسة ... أهنئك أيها الرجل ...

أسوسينا : أهنئك يا عزيزتي ... وأهنئك أيضاً .

جالان : شكراً

كريسيلدا : عقبال عندكم .

يقرع جرس الخدمة دون انقطاع ، وتذهب الخادمة إلي حجرتها ، وتخفت اضاءة المركب ، ويستمر المسافرون في الحوار علي خشبة المسرح .(ص٥٢)

يتمثل الحوار الذى يستمر ممثلو الفنتازيا الروائية فى استخدامه فى تبادل الشكاوى حول حلم الخادمة الذى يضطرون للظهور فيه . وتقتصر شكاواهم عند هذه المرحلة على تأكيد عملية الانتقال التى دعت فيها الخادمة من عالم الفنتازيا إلى عالم الواقع المر المتمثل فى طلبات الخدمة المنزلية . وقد أشرت سالفاً إلى الطريقة التى تم فيها قطع المشهد الذى تعفو فيه ابنة صوفيا عن بولكانو بظهور سيد الخادمة ، وهو تفصيل يبين بشكل أكثر حيوية التناقض بين العالمين اللذين تعيش فيهما المرأة :

تطل المخدومة فجأة من باب حجرة المنزل ، وتنظر للخادمة وتقول لها .

المخدومة : اسمعي ...، هل يمكن أن أعرف ماذا يحدث عندما ينادون على الخادمة؟ إنني أقرع الجرس منذ نصف ساعة .

الخادمة : اصفحي عني يا سيدتي ...(يخرج كلاهما وتبقي شخصيات الدخان في وضع التماثيل التي تجمدت في أماكنها عندما سمعت صوت المخدومة وهي تدخل حجرة الخادمة (ص٥٢).

يتجسد الانتقال الرئيسى الثالث بطبيعة الحال فى الظهور المفاجئ لابن المخدومة Patrona ، الذى تقطع أحواله السكيرة على سندريللا طلبها من أمها أن تبارك خطوبتها. ويحطم هذا الانتقال الأخير بشكل قطعى عالم أحلام الخادمة ، وعندما استجابت من قبل بشكل طيع لدعوة الجرس ، كانت تلك هى اللحظة التى فازت فيها بحياتها . وتمثل الانتقالات شريحة كبيرة فى نسيج العمل الدرامى ، وتسعى مسرحيات عديدة لجعلها على أكبر قدر ممكن من السهولة و"الطبيعية" بوصفها أحد معايير الصدق . وعلى النقيض الآخر ، تستخدم الانتقالات الفجائية التى تشطر وحدة المشهد فى المسرح التعبيرى عند آرلت - بمعنى أن يطلب من الممثلين أن يتجمدوا فى أماكنهم ، أو أن يتقمصوا ممثلين آخرين يعلقون على الغرابة التى تتسم بها الادوار التى أدوها لتوهم - من أجل الحفاظ على صورة واضحة فى عقل المتفرج عن الانفصال الحاصل بين العالمين الدرامين اللذين تقدمهما المسرحية .

أخيراً ، يتم التأكيد على هذه الصورة خلال العمل كله عن طريق التداخل الجغرافى بين عناصر الطبيعة والفنتازيا . ولعل أبرز هذه العناصر الثوب الذى ترتديه صوفيا . فعلى الرغم من نوعية الأثواب الاخرى التى ترتديها الخادمة كما يتفق مع الظروف التى يمليها الحلم ، فإنها تستمر فى ارتداء المنفضة التى تستخدمها فى أعمال النظافة:

ملحوظة هامة : تواظب الخادمة اثناء العمل على ارتداء ثوب العمل ، بينما تتظاهر شخصيات الدخان بعدم الاهتمام بذلك . (ص٧١)

ويعد وجوب عدم ملاحظة الممثلين الآخرين للتناقض الحاصل في ملابس صوفيا عاملاً هاماً للتأكيد على الانفصال بين العالمين اللذين تتحرك بينهما من مشهد إلى مشهد . ولن يستطيع المتفرج بطبيعة الحال أن يتغاضى عن غرابة الملابس التى سترتديها صوفيا بوصفها العقيلة الثرية ، بالإضافة إلى منفضة الخادمة التى ستظل ترتديها فى صحبة هذه الملابس .

لعل هذا التناقض أبرع دلالة فى مسرحية آرلت للتأكيد على التعارض بين واقع الظرف الاجتماعى الذى تعيشه الخادمة وفنتازيا أحلام الهروب التى تراودها .

بالأضافة إلى ذلك تستخدم معالم متنوعة فى المشهد للتأكيد على هذا التناقض الاساسى . فمثلاً ، توصف حجرة الخادمة كمثال على الأركان المظلمة الخانقة فى القصور الراقية والشقق الفارهة التى تضطر أن تسكنها النساء ممن فى منزلة صوفيا ، تلك الحجرات التى تحشر فى بدرومات البيوت ، أو تقع فى العمارات الحديثة خلف المطبخ ، بجوار مصاعد الخدمة المزعجة والهوايات الكئيبة . ولا يكاد المصباح الذى تبلغ قدرته خمسة وعشرين وات يضىء حجرة صوفيا المتواضعة ، كما أن أثاثها غير مريح ، وكذلك مطيتها فى الرحلة التى تقوم بها من أسبانيا ، لاشك أنها تبعث على الكآبة . غير أن الغرفة تتسع مع تطور الحلم كى تستوعب الاماكن العديدة التى تمليها الفنتازيا الدرامية .ويتضمن ذلك ظهر سفنة ومخبأ بولكانو وحجرة استقبالها، وغير ذلك :" يخفت الضوء فى المسكن الحقير حتى يتحول إلى ظلام دامس ، ويقترب صوت خطوات ، ويغمر الحجرة لاشعورياً ضوء أخضر يكشف الخادمة وهى جالسة على حافة فراشها الصغير . لكن المسكن الحقير يكبر ويتمدد ليتحول إلى عابرة محيطات ، ويوجد به مدخنة صفراء بيضاوية تعلوها مروحة هوائية ، ويحيط الضوء البرتقالى بالمركب ، ويكسو المحيط اللون الأخضر الفضى . "

وهكذا ، نستشف من تعليقات الممثلين الذين يؤدون أدوار الفنتازيا أن تصور صوفيا لهذا المشهد متقولب تماماً ، وهو محاكاة صور المجلات الرخيصة . وتقوم هذه الملاحظة لدى المتفرج بالتأكيد على الصدام بين المساحة "الواقعية" لحجرة صوفيا

وتوسيعاتها الخيالية . كما أن درجة التفاعل بين صوفيا الخادمة والمخدومة والابن يتم بصورة طبيعية تنم بشكل مجازى عن الأنماط الواقعية ، جعلت غرابة شخصيات عالم فنتازيا صوفيا تبدو أكثر وضوحاً بوصفها أداة سيميوطبقية للتعبير عن الصدع الحاصل بين العالمين بصورة يستحيل علاجها .

ترتكز مسرحية ثلاثمائة مليون لآرلت على تصوير عنصر الخيال عند الخادمة : (مضطجعة فى السرير، ويديها خلف مؤخرة رأسها... تمر فترة صمت) لو كنت غنية ماحدث لى هذا (ص٦٤).

ولعل لفظ Eso تشير إلى مصيرها التعس كخادمة منزلية مطحونة تتعرض لاتهامات سيدتها الفظّة ، وللتحرش الجنسى العنيف من جانب الابن . ولاشك أن الاعتقاد فى أن الثراء سوف يحل مشكلاتها فى الحياة كان نتيجة طبيعية لقراءة الكتابات الادبية التى كانت تتسلى بها ، والتى كانت تستطيع عن طريقها استقراء أحلامها فى الفنتازيا . ويتضح من المسرحية أن الثروة ليست كافية لعلاج يأسها ، وبالطبع لا تستطيع الفنتازيا تحقيق ذلك . وهنا يترك المتفرجون كى يتدبروا بأنفسهم الحل المرضى للورطة التى يقع فيها من هم على شاكلة صوفيا .

تختلف كتابات آرلت اختلافاً كبيراً عن الواقعية الاجتماعية التى تطورت عند كتاب مجموعات البويدو فى العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين ، وذلك فى أنها لا تقدم وعداً بالثورة الاجتماعية . وقد كان آرلت فوضوياً بالضرورة فيما يختص بأيديولوچيته السياسية المتشعبة ، كما أن عمله كان بمثابة إسهام كبير وكاف فى تقديم تجسيد فصيح وبارع للوجوه العديدة للإهانات الاجتماعية والنفسية التى يتعرض لها الإنسان فى عالم لا يكف عن ظلمه وعدم تسامحه . وعندما يؤسس آرلت مسرحيته فى اطار التناقضات الحادة بين عالم حقيقى ظالم وعالم فنتازيا غريب (ولكنه على أقل تقدير ينم عن حاجة الفرد إلى نموذج لاطلاق سراحه من فيود الظلم ، بغض النظر عن عدم اتساقه الجوهرى عند تفحصه بصورة نزيهة) ، فإنه يقترح على جمهوره صورة تعبيرية للصراعات التى تدمر بنى البشر وتقودهم إلى الانتحار يأساً . وعندما يستخدم

آرلت سلسلة الاستراتيجيات السيموطيقية التى شرحت فى هذا المقال ، فإنه يقدم احد أهم الامثلة المسرحية الفعالة على اهتمام التياترو اندبدنديتى بالغور فى أعماق النفس البشرية .

الهوامش

١- يركز لويس أورداز Luis Ordaz فى استعراضه للمسرح الارچنتينى فى الفترة من الثلاثينات حتى الوقت الحاضر على آرلت بوصفه أبرز الدرامبين تمثيلاً للتياترو اندبندينتى :

Teatro : desde la generacion intermedia a la actualidad

٢- يعد كتاب "التياترو عند روبرتو آرلت El teatro de Roberto Arlt بقلم راؤول كاستا جنينو Raul Castagnino من أكثر الدراسات استفاضة حول مسرح آرلت . وعلى الرغم من أن هناك نقداً كبيراً قد نشر حول أعمال آرلت منذ منتصف الستينات ، فلا يوجد تحليلات متعمقة لاعماله الدرامية ، باستثناء التعليقات التى تمت على مسرحياته بصورة مستقلة .

٣- أكد نقاد كثيرون على النواحى التحليلية النفسية الواضحة للغاية فى كتابات آرلت . ومن أكثر الدراسات تفصيلاً تلك التى أعدها ديفيد مالدافسكى David Maldavsky بعنوان Las crisis en la narratua de Roberto Arlt.

٤- ليونيل آبل Lionel Abel ، المتياتياترو : رؤية جديدة للشكل الدرامى Meta Theatre : A New View of Dramatic Form

٥- بينما يقبل معظم النقاد صحة هذا الافتراض فى أعمال آرلت ، فإن أحدهم يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك على أن استخدام دوافع الفنتازيا يعتبر انحرافاً غبر سوى عن الحقائق الاجتماعية - وعن مسئولية التعليق عليها بشكل صريح - من قبل المؤلف . انظر أدولفو بريتو Adolfo Prieto ، مقال بعنوان : La fantasia y lo fantastico en Roberto Arlt الذى نشر فى

Boletin de literatura Hispanicas، المجلد الخامس ، ص ٥-١٨ ، ١٩٦٣ .

٦- تم باستفاضة الكشف عن موضوع الاهانة فى كتابات آرلت . راجع على وجه الخصوص :

- Juan Jose Sebreli : Inocencia y culpabilidad du Roberto Arlt , Sur , No . 223 , 1953 , P.P.109 - 119 .
- Jaime Giordano : Roberto Arlt o la metafisicca del siervo, Atenea, No . 419 , 1968, P.P. 73 - 104 .
Aden Hayes : Arlt's Confessional Fiction : The Aesthetics of Failure, Jouurnal of Spanish Studies : 20 th. Century, 5 , 1977 , P.P. 191 - 201 .

٧- جميع المقتطفات من مسرحية " ثلاثمائة مليون" لروبرتو آرلت ، الاعمال المسرحية الكاملة ، بيونس آيرس ، ١٩٦٨ .

٨- راجع دبفيد ويليام فوستر David William Foster ، آرلت المتمرد Arlt : The Maverick ، Review رقم ٣١ ، ١٩٨٢ ، ٢٩ - ٣٠ .

٩- بالنسبة للتعبرية والجروتسك عند آرلت ، راجع :

- Naomi E. Lindstrom, Literary Expressionism in Argentina (Tempe, Arizona : Arizona State University , Cent For Latin American Studies , 1977) .
- James J. Troiano, The Grotesque Tradition and The Interplay of Fantasy and Reality in The plays of Roberto Arlt, Latin American Literary Review, No . 8 , 1976 , 7 - 140 .

يتحدث ألبرتو جوتيريز دى لاسولانا Gutirez de La Solana عن السريالية فى أعمال آرلت ، ولكن يبدو أن ذلك خلطاً لعناصر الجروتسك مع العناصر السريالية الأخرى التى قد تستخدم دوافع جروتسكة تنطلق أساساً من التعبيرية المبكرة ، راجع :

Huellas Surrealistas en el teatro de Roberto Arlt , in Institute Internacional de literatura Iberoamericana, Philadelphia: University of Pennsylvania , Department of Romance Languages , 1978 , P.P . 99 - 107 .

١٠- راجع الدراسة المستفيضة للدوافع الروائية فى كورين تيلادو Corin Tel-lado، بقلم أندريه آموروس :

Subliteratures , Barcelona , 1974 , 145 - 189 .

١١ - قام جيمس ترولانو James Trolano بدراسة تأثير بيرانديللو فى

Pirandellism in The Theatre of Roberto Arlt, Latin American Theatre Review, 8 - 1, 1974 , 37 / 44.



الجزيرة الخالية والمسرح التعبيري
عند أرلت

تعد مسرحية "الجزيرة الخالية " La isla desierta خير مثال على الأعمال الدرامية القصيرة عند آرلت .(١) وتدور هذه المسرحية ذات الفصل الواحد حول مجموعة من موظفى المكاتب . وفى إطار تعبيرى نرى كيف يستعبدهم عمل روتينى مقيد وظالم ، يتحولون فيه إلى تروس فى ماكينة بيروقراطية . غير أنه عندما يخرج المدير من المكتب قليلاً كى يرفع إلى رئيس الشركة شكوى ضد أحد العمال ، يدخل الساعى ويعوق تماماً الأنشطة التى يقوم بها العمال . ويحثهم سبريانو Cipriano على الهروب من ورطتهم على متن احد القوارب التى يرونها قابعة فى الرصيف من خلال نافذة المكتب . ثم يأمرهم بالترحال حول العالم والسعى وراء المغامرة كما كان يفعل فى شبابه .

وعندما تصل الثورة التى تندلع بين موظفى المكتب من جراء الاقتراحات التى يطرحها مولاتو Mulato الموشوم إلى ذروتها يدخل المدير ورئيس الشركة . وعندما يدرك الرئيس طبيعة الموقف بسرعة يأمر بفصل جميع العاملين وحجب الرؤية من خلال نافذة المكتب بالكامل لمنع أى اتصال آخر مع العالم الخارجى مما قد يغرى العاملين بأحلام وفنتازيا الهروب . وتصل المسرحية إلى نهايتها بالأوامر التى يصدرها رئيس الشركة .

وتعتبر الخطوط الصارخة للمناظر بالشكل الذى تصفه تعليمات الكاتب المسرحى ، واستخدام الرموز المعبرة مثل الروتين المكتبى الميكانيكى ، والنافذة ، والقارب ، وشخصية سبريانو الموشوم المبالغ فى زخرفتها (المطابقة لشخصية بيدبايبر Pied Piper التى تشتهر بمغامرة الهروب) ، والتنقلات المفاجئة فى النص ، والتناقض الواضح بين مجموعات الشخصيات ، تعد جميعها من سمات "الجزيرة الخالية" التى تنم

عن أفضل صور الأدب التعبيرى . وليس هناك الكثير أمام تطور "الشخصية" ، ويقدم العمل فى اطار منتظم يتطلب من الجمهور قبوله على الفور بشكل مجازى ، دون حاجة للتظاهر بأى عمل مسرحى واقعى أو "طبيعى" واضح .

ونتيجة لذلك ، يتسم بناء العمل ، وأى معنى يوحى به ، بالغموض فيما يتعلق بالخبرة اليومية ، مما يتطلب فك شفرته ، وتطبيقه بصورة رمزية على الخبرة التى نزعم معرفتها فى إطار "طبيعى" . إنما هذا الغموض الذى يضفى على "الجزيرة الخالية" صفة التعبيرية الصرفة . وهو فى الوقت نفسه يشكل أساساً لخصوصيته المعينة بوصفه نصاً دراميا .

وبمعنى آخر يمثل هذا الغموض أساس بناء العمل الذى يتعرف مكانته بوصفه أدباً دراميا . وتحاول التعليقات التالية التعرف على سمات هذا البناء فى إطار الوحدة البنائية الكاملة للمسرحية .

تقوم "الجزيرة الخالية" على مبدأ هام واحد يمكن توضيحه فى إطار المعنى ، ألا وهو عدم ثبات الحقيقة من وجهة نظر الشخصيات الذين يقعون فى شبكة عمل روتينى يعميهم عن الحياة فى أطرها الأرحب . كما أن حجب الرؤية بصورة ملفتة عن المكتب الذى يعملون فيه - إذ إن ارشادات خشبة المسرح تشير " أضواء ساطعة منعكسة فى تلك الفراغات البائسة المتعرجة فى صالون سمسترى الابعاد يقع بالدور العاشر لاحد المبانى " (ص١٧) - إلى لتوضح مدى انفصالهم عن الحياة . ويتضح هذا بصورة أكبر عندما يقوم مولاتو وسبريانو برسم مناظر حية لهم عن العالم الذى يفتقدونه ، وهو عالم لا يكادون يستطيعون تخمين ماهيته مما يرونه ويسمعونه من خلال نافذة مكتبهم الواقع فى الطابق الحادى عشر ، والذى يتصورونه فقط عن طريق القوارب القابعة أمام أعينهم ، والاصوات المرتبطة بها .

يتسم هذا الواقع اللاثابت أو المحير بعدد من الاجراءات اللغوية المعينة التى تتصف بها الحوارات بين الشخصيات . ويعد القطع من أوضح هذه الاجراءات .

فهو سطرأ فى المقام الأول كى يدلل على الانتقال من جزء إلى آخر فى المسرحية. كما يحدث فى الدرجة الثانية بوصفه مزية خاصة للمستوى الاسلوبى أو السياقى الذى يتحدث به الشخصيات . وعلى الرغم من أن المسرحية من ذوات الفصل الواحد ، فهناك فى واقع الأمر أربع حركات أو أجزاء يمكن تمييزها بوضوح ، ألا وهى:(١) هناك مشهد افتتاحى قصير يظهر فيه العاملون "مغلغلين" بصورة رمزية إلى مكاتبهم ، تحت السوط اللسانى اللاذع للمدير El Jefe ، الذى يسوقهم بلا رحمة ، وينتقدهم دون هوادة .(٢) بتمرد مانويل عندما يسمع سارينة القوارب التى ترسو أمام نافذة المكتب . وعندما يفشل مدبر المكتب فى إقناع مانويل بالرجوع عن موقفه ، ويغادر المكان كى يطلب معونة رئيس الشركة ، يدخل مولاتو . وتستهدف كلماته المثيرة التى تتخذ من القوارب العابرة اشارة للتعبير عن عالم كامل من الفنتازيا والمغامرة وراء القيود التى يفرضها المكتب ، تستهدف التعبير شفاهة عن الحاجة المكبوتة لدى مانويل للتحرر من روتين ممت . (٣) يدرك مانويل أثناء نداء مولاتو للهروب إلى عالم عجب من المغامرة والدعة ، أن الرغبة فى واقع أكثر إرضاء ليس سوى حلم لا يمكن تحقيقه . فإنما نحن السادة والعبيد إلى حد كبير ، نحن المتواطئون فى جريمة القضاء على أرواحنا . إذ إن مانويل بؤكد هذا الاكتشاف باعترافه بأنه تواطؤ لمدة عشرين عاماً مع مدير المكتب عندما كان ينقل النميمة عن زملائه فى العمل (ص٢٥) . (٤) يعود مدير المكتب ورئيس الشركة فجأة ، ويضع الرئيس نهاية سريعة للثورة التى سعى مولاتو إلى إضرامها .

لابد من الاشارة إلى أن هذه القواطع لا تتفق بالضرورة مع ما يمكن أن نطلق عليه مشاهد منطقية معدودة فى المسرحية . فهناك مثلاً نقلة كبيرة عندما يغادر مدبر المكتب للتشاور مع رئيس الشركة بخصوص إضراب مانويل عن العمل بعد سماعه لسارينة الفارب . غير أن القطع المشار اليه آنفاً يقع قبل هذه المغادرة (أى تغير المشهد) ، وهناك بالفعل لقاء بين مانويل والمدير قبل مغادرته للمكان . لكن القطع الأخير يتوافق مع تغير فى المشهد ، ويدلل عليه عودة مدبر المكتب فى صحبة الرئيس. ويقع القطع الثالث أثناء الفنتازيا التى تتمكن من مولاتو ، اذا جاز لنا التعبير . ولا

يطرأ تغيير على المشهد ، حيث يظل الحدث والشخصيات على ما هم عليه من ناحية الجوهر .

ويقع القطع فى تفحص مانويل لذاته (ثورته المبكرة مقابل اكتشافه لعدم جدواها عند هذا الحد) ، وبالطبع فى إدراك الجمهور لما يعنيه مانويل . لكن المشهد يستمر على هذا النحو . بل أن مولاتو الذى لا يهاب تغير موقف مانويل يسعى لاستغلال ذلك (فهو يشير إلى ما يتصف به مانويل من نبل و نكران ذات) كى يدعم دعوته إلى ارتياد المخاطرة .

تدلل هذه القواطع على تغيرات مفاجئة فى الموقف تجذب بدورها انتباهنا إلى عدم ثبات الواقع فى عقول الشخصيات .فهم ينتقلون من روتين قاتل إلى تمرد تلقائى وأحلام نشطة للهروب ، وادراك جزئى لعدم جدوى أحلام التحرر وعبثيتها ، وإلى الواقع الملموس لطردهم من وظائفهم ، والأمر بتغيير المكاتب للحيلولة دون تمرد آخر من جانب العاملين .

وهناك بشكل عام اشارة بسيطة لعدم قيام الشخصيات بالتفكير فى ذواتهم (باستثناء رد فعل مانويل لفنتازيا مولاتو) ، واندفاع سلوكهم ، والسياق المبالغ فيه للحدث الذى يصل فى المسرحية إلى نقطة الانعزال عن واقع "طبيعى" متماسك . إنها شخصيات تطفو ببساطة على سطح الاحداث العرضية ، سواء كانت روتينا يومياً أم فنتازيا تلقائية ، وهى بهذا المعنى تدلل على هويات متقولبة بالنسبة للجمهور .

يدعم هذا اللاثبات للواقع ، الذى فصلناه حتى الآن فى اطار القطع المفاجىء للنص وسلوك الشخصيات فى الحركات المنفصلة التى تخلقها القواطع ، سلسلة من الملامح اللغوية للنص . وعلى الرغم من أن مستوى الاسلوب فى النص من نوع العامية الاسبانية الارجنتينية ، فإن هذه المعالم تضيف إلى السياق الاساسى غير العامى . ففى سياق واحد يتكلم الاناس "الحقيقيون" بنفس طريقة كلام شخصيات "الجزيرة" . ولكن فى سياق آخر فهناك سلسلة من المعالم التى تنفصل عن صورة العامية من أجل

دعم جزئيات بعينها فى الحوار . وهذا المزج بين العامى وغير العامى (دعونا نطلق عليه اسم "الخطاب المدعوم" لعدم وجود مصطلح أفضل) يعد أحد معالم التعبيرية ، وكتابات آرلت بصورة عامة .(٣)

تتمثل هذه العلامات الخطابية المدعومة فى " الجزيرة الخالية " فى الحديث الشعائرى، وعلامات الاستفهام ، وعلامات التعجب ، وأنواع بعينها من أساليب المبالغة الشفاهية ، والتكرار اللفظى . ويسعنا القول عامة إن هذه العلامات تخدم وظيفتين رئيسيتين متداخلتين ،

أولاهما :

مهما كان مدى انحراف هذه العلامات عن المعالم البنائية للتعبير العامى - فعلى الرغم من أن علامات الاستفهام أو التكرار اللفظى لا تتجزأ عن أنماط الحديث اليومى ، فإنها على أية حال مسألة تتعلق بدرجة وجودها إحصائياً ، وليس مجرد وجودها من عدمه - فإنه يدعم النسيج الشفاهى للعمل . وهكذا يجرى توعية الجمهور بشكل مباشر بالنسيج الشفاهى ومدى انحرافه عن انماط الحديث العامى .

وثانيهما :

المدى الذى تحرر نفسها به من اللغة العامية غير المدعومة أو تتناقض معها ، مما يجعلنا ندرك المكانة الخاصة للعمل الادبى . وتمثل طبيعة هذا التناقض أهمية خاصة فى الأعمال الدرامية حيث إن تقليد خشبة المسرح - العالم المصغر الذى يتحرك فيه أناس حقيقيون بشحمهم ولحمهم ، ويتكلمون ، ويتصرفون كما لو كانوا ينتمون إلى العالم الذى نعيش فيه نحن المتفرجون خارج المسرح - يضع طبيعة التناقض بين اللغة العامية غير الادبية واللغة الادبية غير العامية للنص الدرامى بصورة مربحة بدرجة أكبرمما هو الحال مع الادب غير الدرامى الذى لا تكون فيه التقاليد الحياتية البصرية للمسرح ليست موضوع النقاش سواء على المستوى المادى أو الحسى . (٤) وغنى عن القول إن التوتر بين العالم "الحقيقى" وأنماطه اللغوية ، وأنماط العالم الذى يطرحه العالم الصغير المسرحى ، يصل إلى مداه فى نوع الدراما التعبيرية التى يعد آرلت احدى علاماتها المميزة .

دعونا الآن نتعرض لامثلة بعينها على النسيج الشفاهى المدعوم فى "الجزيرة الخالية".

(١) الحديث الشعائرى :

طالما أن مسرحية آرلت تعالج "الظلم " الواقع على العاملين البيروقراطيين من قبل روتين لا يرحم ينعرضون له ، فليس من قبيل المفاجأة أن نجد لغة شعائرية تعمل بوصفها سمة مميزة لروتين شعائرى . بل ان الانماط اللغوية المستخدمة تنحو نحو الخلو من المعنى بالقدر نفسه الذى يتسم فيه الروتين بالعقم . فمثلاً ، يؤسس المشهد الافتتاحى للمسرحية هذه العلاقة منذ البداية :

المدير : خطأ آخر يا مانويل .

مانويل : سيدي ؟

المدير : لقد عدت لارتكاب الخطأ نفسه ثانية يا مانويل .

مانويل : أسف ياسيدي .

المدير : صحح ذلك (صمت يستغرق دقيقة)

المدير : (ينادي) ماريا

ماريا : نعم ياسيدي

المدير : لقد عدت ثانية للخطأ ياماريا .

ماريا (تقترب من مكتب المدير) : أسفة ياسيدي .

المدبر : أنا أيضاً سأشعر بالأسف عندما يتحتم على طردكم (ص١٧)

أو عندما يبرهن مانويل على الدلائل الأولى للتمرد فانه يتبادل حديثاً مع المدير يقترب من البلاهة بسبب التكرار القائم على الصدى ، ولأنه يبين أن الاتصال لا يتم فى الحقيقة بين المستخدم ورئيسه ، بين المظلوم واداة الظلم :

مانويل : كيف لا نخطئ ونحن لانرى هنا من خلال النافذة سوى المراكب المارة ذاهبة إلى بلاد أخرى (وقفة) . هذه البلاد لم نرها أبداً ، وفى شبابنا كنا نفكر فى زيارتها .

المدير : (غاضباً) – كفي ثرثرة ، واعملوا !

مانويل : لا أستطيع العمل .

المدير : كيف لا تستطيع ؟ ولماذا لا تستطيع ياسيد مانويل ؟

مانويل : لا . لا أستطيع إذ إن الميناء يصيبني بالحزن .

المدير : يصيبك بالحزن ، أهكذا يصيبك بالحزن . (بغضب شديد يقول) استمر ، استمر في عملك .

مانويل : لا أستطيع .

المدير : سنري ما سيقوله رئيس الشركة (يخرج فجأة) (ص ١٩ – ٢٠)

(٢) أدوات الاستفهام :

عندما تستخدم الأسئلة بشكل مستمر ، وخاصة ما نطلق عليه الأسئلة الخطابية ، فإنها تصبح نمطاً خاصاً من أنماط الحديث الذى تغلب عليه الطقوس . وتتسم مسرحية "الجزيرة الخالية" بمجموعات من الاسئلة التى يبدو أنها تدلل على نقص الوعى لما يجرى

من أحداث . وهذه الاسئلة علامة على ما يطلق عليه بالفعل الحقيقة "اللاثابتة" من جانب الموظفين المستعبدين . وهى تدل بدورها على محاولة الفهم المتبادل التى يبدو أنها ستفشل لا محالة . فالأسئلة المطروحة لا تؤدى إلى حوار مفهوم ، بل أنها بالأحرى تؤكد كيفية استحالة وقوع الحوار والفهم . وهذا ما وقع بالفعل فى تبادل الكلمات بين مانويل والمدير . وتتواجد هذه النوعية من الأسئلة فى تفاعل مولاتو مع الموظفين ، وهى من جديد لا تؤكد التبادل الاعتيادى للمعلومات - وهى القناعة الناشئة عن السؤال الآمر (أخبرنى لماذا ... ؟) - بل الدرجة التى لا يستطيع مولاتو عندها فى التحليل الأخير أن يتخلل جهل الموظفين المطبق :

الموظفة الأولي : هل يقومون بعمل الوشم أيضاً للنساء .. ؟

مولاتو : بالطبع ! وأي وشم !

الموظفة الثانية : وهل عملية دق الوشم مؤلمة ؟

مولاتو : إنها لا تؤلم كثيراً ... فأول شيء يقوم به الساحر الذي يقوم بدق الوشم هو أن يضع الشخص تحت شجرة ..

الموظفة الثانية : أوه ، إنه شيء مخيف .

مولاتو : لا تخافي ، ان الساحر يقوم بتدليك الجلد حتي لا يشعر المرء بشيء .

الموظفة الأولي : بالطبع ...

مولاتو : دائماً يقوم الرجال والنساء بعمل الوشم تحت الاشجار ، وأخيراً لا يعلم المرء ما اذا كان هذا الوشم عبارة عن رجل أو نمر أو سحابة أو تنين .

الجميع : أوه ! من قال ذلك ! يبدو أنه أكذوبة !

تتخذ الأسئلة نمطاً آخر فى افتتاحية العمل . اذ يستخدم المدير سلسلة من الاسئلة الخطابية المعبرة عن شكوكه بشكل يفترض أنه ينم عن التهديد الذى يشعر به فى أدنى اشارة لعدم اتساق ما يتعرض له من اتهامات :

الموظفة الأولي : (بصوت منخفض) أوه ! كلا ، ان هذا غير معقول . ينظر الجميع في دهشة.

المدير : (بصوت هاديء) ما هو الشيء غير المعقول .

مانويل : انه من غير المعقول العمل هنا .

المدير : انه ليس من المعقول العمل هنا ؟ لماذا ؟ (ببطء) هل توجد براغيث علي الكرسي ؟ هل توجد صراصير في الحبر ؟

مانويل : (ينهض علي قدميه ويصرخ) كيف لا نخطئ ! هل من المعقول ألا نخطأ؟ أجبني ، هل من الممكن أن نعمل هنا دون أن نخطئ ؟

المدير : إنني أدرك ذلك يا مانويل . إذ إن أقدميتك في هذا المكان لا تسمح لك بذلك . فلماذا تحتج وتغضب ؟

مانويل : أنا لا أحتج أو أغضب ياسيدي . (مشيراً نحو النافذة) ان الذي يجعلنا نرتكب الاخطاء هي تلك السفينة الملعونة .

المدير : (مندهشاً) السفن ؟ (وقفة) ولماذا ؟

مانويل : نعم ، إنها السفن . ان السفن تدخل وتخرج صارخة في آذاننا ، وتمر مداخنها من أمام أنوفنا . (يسقط علي الكرسي) لا أستطيع أن أتحمل أكثر من ذلك...

كاتب الحسابات: إنني أعتقد يا سيدي المدير أن هذه البواخر تضر ايضاً بالحسابات.

المدير : هل تصدقون ذلك .

مانويل : نعم ، كلنا يصدق ذلك . أليس حقيقياً أن نصدق ذلك جميعاً ؟

ماريا : إنني لم أصعد أبداً علي ظهر باخرة ، لكني أصدق ذلك .

الجميع : نعم ، كلنا يصدق ذلك .

الموظفة الثانية : أيها المدير ، هل صعدت علي متن باخرة من قبل ؟

المدير : لم يحتاج المدير الصعود علي متن باخرة ؟

ماريا : هل تدرك يا سيدي ؟ لا أحد ممن يعملون هنا صعد من قبل علي ظهر باخرة. (ص١٨ – ١٩)

تصل هذه النوعية من الاسئلة إلى ذروتها فى الحديث الجارى بين مانويل والمدير ، حيث يغادر المدير الحجرة سعيا وراء عون رئيس الشركة . وطالما أن طرح الاسئلة لم يسفر عن شيء ، فسوف يتم تسخير السلطة من أجل قمع التمرد الناشيء .

وتقوم الأسئلة فى مسرحية "الجزيرة الخالية" بوصفها نمطاً خاصاً من أنماط لغة الطقوس (وهى بالتالى فارغة المضمون وعديمة المعنى وليست وسيلة اتصال) ، تقوم بالتدليل على الهوة الناشئة فى المعنى ، ونقص الوعى الذى نسم به الافراد المسجونون وراء قضبان "جزرهم" . اذا كانت اللغة تعبيراً عن مكنون الانسان ، فمن الواضح فى المسرحية أن هذا المكنون سواء لدى الموظف أو صاحب العمل يفتقر إلى المعنى بشكل ملحوظ . ومانويل هو الشخص الوحيد المسموح له بإدراك ذلك ، كما تبين فى تمرده على فنتازيا مولاتو الخالية من المعنى ، وكذلك تمرده على وظيفته الميتة غير ذات المغزى :

مانويل : (يلقي بكتاب علي الارض في عنف) كفي !

مولاتو : ماذا يكفي ؟

مانويل : يكفي ذلك ، لقد انتهي كل شيء ، إنني سأمضي .

الموظفة الثانية : إلي أين أنت ذاهب يا سيد مانويل ؟

مانويل : لأطوف بالعالم ، لأعيش الحياة . كفي عملاً بالمكتب ، كفي أرقاماً ، كفي ساعات ، كفي تحمل هذا الوغد الآخر (مشيراً إلي مكتب المدير).

الموظفة الأولي : من هو ذلك الآخر ؟

الجميع : من هو ؟

مانويل : (حائراً) الآخر ... الآخر ... الآخر ... هو أنا .

الموظفة التالثة : حضرتك يا سيد مانويل .

مانويل : نعم انه أنا . منذ عشرين عاماً تقريباً كنت أنقل ما يحدث من نميمة للمدير . ولقد عذبني هذا السر كثيراً . لكننا كنا نعمل تحت باطن الارض ، وفي باطن الأرض نفقد الاحساس بالأشياء .

الجميع : اوه !

الموظفة الأولي : وما علاقة باطن الأرض بذلك ؟

مانويل : لا أدري . فالواحد منا كان مثل الدودة . التي تعيش منعزلة في الامعاء، وتمر عليها الايام ولا تدرك الليل ولا النهار . انه شيء غريب حقاً . (يتكلم في احباط) لكن في يوم ما أحضرونا إلي هذا المكان بالدور العاشر ،

حيث نري السماء والسحب ومداخن عابرات المحيطات . فلماذا لا يسافر الانسان ؟ أهو الخوف أم الجبن ؟ انظروا اليّ ، انني عجوز هرم ، هل نفعني أربعون عاماً من النميمة والخدمة في قسم الحسابات . (ص٢٥)

٣- *أساليب التعجب*

إن استخدام التعبيرات الطنانة ، سواء التى يتم التعبير عنها كتابة بإستخدام علامة التعجب أو التى لا يستخدم فيها علامة تعجب ، تدلل على انعدام المعنى فى فنتازيا الهروب عند مولاتو . كما أن معيار الحقيقة اللاثابتة أو المحيرة يستلزم أن يعبر مولاتو عن هذه الفنتازيا فى شكل يكاد يقتصر على استخدام أساليب التعجب الحادة، مما يجعلها خاوية المضمون ، كما هو الحال مع الروتين غير المنطقى للمكتب الذى رأيناه يتجسد فى الحديث الشعائرى الذى يتبادله المدير مع مرءوسيه . لاحظ على سبيل المثال أن الفقرة التالية تدريب واضح على الانخداع :

مولاتو : والجداول تغنى بين النايات . والزنوج يدقون الطبول هكذا . (يأخذ مولاتو غطاء آلة الكتابة ، ويبدأ فى الدق .. تام ، تام ... وفى الوقت نفسه ، بدأ يرقص ، وبدأ الجميع يروقه الايقاع ، ودخلوا فى الرقص) .

مولاتو : (فى الوقت نفسه الذى يقرع فيه الطبل) توجد نساء جميلات عاريات ، عاريات من أخمص قدمهن حتى شعور رؤوسهم . يزين صدورهن بعقود من الورد ، وترقص الاشجار كما نرقص نحن الآن ، هنا ... {...}

فى شكل هستيرى ، يبدأ جميع الرجال فى خلع أربطة العنق ، بينما تبدأ الفتيات فى خلع الجونلات وتقذفن بها الآخرين ويغنى الجميع أغنية على ايقاع الرومبا (ص٢٧-٢٨).

وفى واقع الامر ، انما حديث أنصار مولاتو هو الذى يتسم بشكل واضح باستخدام علامات التعجب فى النص المسرحى . غير أن هذا الحدث (راجع ص ص ٢٢ -٢٤ مثلا) يعبر فى الحقيقة تعبيراً صادقاً عن حدث مولاتو الطنان :

الموظفة الثانية : اسمع ! ياسبريانو ، فنحن لم نولد بالامس (ص ٢٤).

٤ - *التكرار اللفظي :*

يعتبر التكرار اللفظى أحد أنماط الحديث الشعائرى، وهو ليس بلغة عامية لدرجة أنه ينطوى على نمط جامد من اللغة التى لا تستخدم فى التعبيرات اليومية . وخير مثال على ذلك الحديث الصادر عن مانويل عندما يتمرد على التمثيلية التحذيرية التى يقوم بها مولاتو (يتجسد التكرار اللفظى فى استخدام عبارة baste ، أو كفى) كما أن رد فعل مولاتو نفسه يتضمن تكراراً لفظيا يتمثل فى استخدام كلمة ved ، أو اذهبوا (لاحظ أيضاً الاسلوب الآمر التقديرى الذى تعبر عنه كلمة vosotros ، أو إنتم) وهو يحاول الاستفادة من ثورة مانويل (ص ص ٢٥ - ٢٦) . إن الأمثلة العديدة للأسئلة التى تبدأ بكلمة Que تمثل وحدة التكرار اللفظى القائم على الأهمية المركزية لهذه الأسئلة فى الدلالة على اعاقة عملية الاتصال.

يسدل الستار على المسرحية بمثال على التكرار اللفظى العرضى، ويدلل على اعادة تأسيس القلق الأعمى الذى يكتنفه الغموض. كا يتم الاستغناء عن الواقع اللاثابت الذى يدلل عليه الحديث الشعائرى والجمل الاستفهامية وكذلك الجمل التعجبية خاوية المعنى، ويفرض بدلاً منه الحديث القائم على أسلوب الأمر. وعلى الرغم من أن هذا الفرض موجز من الناحية النصية (اذ يسدل الستار بعد الاعلان عن الصيغتين الآمرتين) فإنه كبير الأثر بالشكل الذى يجعله يلغى بصورة قاطعة الحديث السابق الذى اتسم بالقلق واللاثبات. اذ يعود المدير ليطرح سؤالاً، لكن الرئيس يلغى امكانية حدوث أية حوار بأوامره المقتضبة ذات التكرار اللفظى التى تسبقها بشكل متكرر كلمة Comprendo :

المدير (يدخل فجأة ويصيح بصوت يشبه الرعد) - ماذا يحدث هنا؟

ماريا (تتردد فى الاجابة) - سيدى ... هذه النافذة الملعونة والميناء... والبواخر، هذه البواخر الملعونة.

الموظفة الثانية - وهذا الزنجى.

الرئيس - آه، مفهوم. مفهوم ياسيدى (متجهاً لمدير المكتب) اطرد جميع العاملين، واجعلهم يغلقون النافذة (ص ٢٨).

ليس هنا مكان مناقشة استخدام الرموز فى المسرحية. إذ إن اهتمامنا ينصب على وصف الاستراتيجيات التعبيرية فى مسرحية الجزيرة الخالية. وعلى الرغم من ذلك، فإن النافذة التى تحتل خشبة المسرح هى متلازمة مسرحية واضحة للاشارات الشفهية. فوجودها هو ما "يفتح" مجال الرؤية أمام الموظفين . وهى تسمح لمانويل بالتمرد الذى ينضم اليه الموظفون الآخرون، والذى يستفيد منه مولاتو الذى يعيش فى الفنتازيا. وخلاصة القول، انها النافذة التى تثير سلوكا يتجسد فى حديث القلق واللااستقرار . إذ إن واقعاً منغلقاً على نفسه وميتاً قد وجد مخرجاً غامضاً ومحيراً، ومنفذاً إلى عالم يفيض بالخبرات والمعانى. ان التمزق الواقع فى المشهد الختامى، والأوامر السلطوية من جانب المدير التى تعبر عن نظام جديد تماماً فرض نفسه فى اللحظة الأخيرة، تجعل من الضرورى الاستغناء عن الاشارة المسرحية التى تنادى بالانفتاح على العالم بأسره. فعندما ينعدم الوصول إلى المجهول، بغض النظر عن اعاقته أو فراغه من المعنى (أى أن قيام مولاتو بالتعبير عما يقع وراء المكتب، والقوارب التى يراها الموظفون ويسمعون صوتها من خلال النافذة، ما هى سوى وهم عديم المعنى لا سبيل إلى تحقيقه)، عندما ينعدم ذلك من قبل الحديث الجديد الناشئ عن أوامر المدير، والاشارة المسرحية اللاشفهية، والنافذة المفتوحة، تنعدم بالصورة نفسها أيضاً.

حاول التحليل السابق أن يبين أن مسرحية الجزيرة الخالية عمل معقد حقاً ، رغما عن كونها ذات فصل واحد. وهذه المسرحية التى تعد مثالاً صادقاً على الدراما التعبيرية لدى آرلت، توضح بشكل جيد كيف أن اهتمامه بسمات اجتماعية ووجودية

معينة واضحة فى الخبرة الانسانية يمكن التعبير عنها من خلال بناء درامى شديد الوضوح غير متسم بالمحاكاة. (٥)



الهوامش

١- انظر راؤول كاستاجنينو Castagnino ، تياترو روبرتو آرلت El teatro de Roberto Arlt ، ١٩٦٤ . وقد تعرض لمسرحية "الجزيرة الخالية" بشكل عابر فى الصفحات ٦١- ٦٣.

٢- روبرتو آرلت، الاعمال المسرحية الكاملة، بيونس آيرس ١٩٦٨. جميع الاقتباسات من المسرحية مأخوذة من هذه الطبعة.

٣- راجع التعلبقات عن آرلت التى أوردها نعومى ليندستروم Lindstrom فى كتاب التعبيرية الادبية فى الارجنتين، مركز دراسات أمريكا اللاتينية بجامعة أريزونا ١٩٧٧.

٤- ليست هناك دراسات مستفيضة حول طبيعة لغة المسرح. راجع المقال النظرى الذى كتبه كير إيلام Keir Elam ، حول اللغة فى المسرح ، ١٩٧٧ ، ص ص ١٣٩- ١٦٢.

٥- تصر مبرتا آرلت على تفسير وجودى لا اجتماعى لموضوعات أعمال والدها. راجع تعليقاتها التالية حول المسرحية فى تقديمها للاعمال المسرحية الكاملة:

يعتبر الضوء والنافذة وتبريانو هم المكونات التى تثير الخيال. وعندما نتذكر الرجل الذى فقد اعتداله وتجاوز حدود المعقول وبالتالى أصبح يواجه معضلة : الممكن أو الحقيقى. لماذا لا يحتضن الروتين ...

وعندما نصل إلى هذه النقطة التى اعتاد روبرت آرلت الوصول إليها فإن الشخصيات تبدو متخبطة فى وسط مفاهيم سلبيه للكون. فهم إذا أدوا أدوارهم فى

الحياة بطريقة رد الفعل ومواجهة هذه المفاهيم فإنهم يطردون إلى الحلم المستحيل. والغريب فى الأمر أن الحيوية والتفاؤل المبعوث فى هذه الشخصيات يؤدى إلى حالة من التشاؤم. وإذا تأكدت الإرادة كوسيلة فعالة للخروج من المأزق فإننا نجد حالة من الهذيان والتخريف تحيط بالمفاهيم المتشائمة للكون. ولهذا فإن شخصياته يعيشون للحظات فى عالم الآلام ويتحطمون فى النهاية . ويؤكد ذلك ماتوصل إلبه كالديرون دى لاباركا وشكسبير اللذان يؤكدان أن "أكبر الجرائم التى ارتكبها الإنسان هى أنه ولد" و " أن الجنس البشرى بالنسبة للآلهة هو بالضبط مثل الذباب بالنسبة للأطفال الأشقياء: فإنهم يتسلون بقتلنا." ونظراً للطاقة الجبارة التى يمتلكها الإنسان فى أحلامه فإن العالم يصبح هائلا وجباراً. وهذا يعنى أن الكاتب يرى أن عظمة النوع البشرى تتركز فى قدرته على الحلم، وهذه القدرة كلما ازدادت ازداد معها حجم الكوارث التى يتعرض لها.

ونجد أن ثبريانو يمثل القوة الدافعة التى تحس بالسعادة من خلال معايشة المغامرة. وهنا نستنتج الترابط بين موضوعات آرلت، والتي تعد صراعاً للبحث عن السعادة، حتى أن شخصياته عندما لا يجدون السعادة، فأنهم يشعرون بأن الحياة لا تعدو كونها زيفاً وضعة كبرى يمارسها الرب على الانسان . ان آرلت يعتقد أن "الله هو سعادة الحياة" ، ولهذا فإن أى شئ يعترض سعادة الحياة من أمراض وأوبئة هى بمثابة النجاسة التى تصيب الكائن البشرى (الجزء الأول ، ١١-١٢).

أسلوب التغريب في مسرحية
جميل التسعمائة
لصمويل ايشيلبوم

تعتبر معالجة موضوعى الفارس Gaucho ، وزوج الأم Compadrito ، أحد المعالم البارزة للمسرح الارجنتينى فى أوائل القرن العشرين، حتى أنه قد يقال انها تشكل أحد الثوابت الموضوعية فى هذه الفترة. يرتكز أول هذين الموضوعين على الفلاح الريفى الذى أضحى أسطورة وطنية - خاصة عقب الحماس الذى استقبلت به قصيدة مارتين فيرو Martin Fierro للشاعر جوسى هرنانديز Jose Hernandez عام ١٨٧٢ - تستهدف القاء الضوء على جذور الوعى القومى المتمثل فى مصطلحات رومانسية، كما هو الحال مع الخصم الرعوى الذى ينتهك حرمة الحضارة، ألا وهو الرأسمالية الليبرالية. (٢) ويتمثل الموضوع الثانى فى النصير الحضرى الذى كان يعمل حارساً خاصاً ورسولاً وجاسوساً وقاتلاً وأشياء متفرقة أخرى للساسة الذين هيمنوا على الحياة العامة فى الارجنتين اثناء مرحلة الانتقال من مجتمع ريفى إلى آخر حضرى فى عقود ما قبل الحرب العالمية الأولى.

يمتزج هذان الموضوعان بعملية تحضير الريف، وادماج بعض الموضوعات الريفية فى حياة المدينة، مثلما تحلى "الكومبا دريتو" ببعض الصفات الريفية، أو تظاهر بها، كى يتعامل مع نظام السخرة، كما حظى الجاوشو بالحماية والرعاية فى ارتباطه برموز السلطة السياسية فى المدينة. وقد سادت الدراما الارجنتينية خلال الفترة بين عامى ١٨٨٠ و ١٩٢٠ معالجة ثنائية لموضوعى الجاوشو والكامبادريتو، أى لموضوع الحياة الريفية - سواء فيما يتعلق بانتصار الريف على فساد المدينة، أو بشكل أغلب تدهور الريف واغتصابه لبعض معالم العاصمة البارزة المترفة - وموضوع الملهاة الذى يعتبر ميلودراما تقوم على عناصر الرثاء الراسخة فى عوامل التوتر التى تنتاب مجتمع معقد

بارز كما ينعكس على طبقات كريول Creole الريفية، والطبقات الحضرية المهاجرة. (٣)

تعد الملهاة رافد ضرورى من روافد الرومانسية، حتى أنها تنظر إلى الصراعات الحزينة التى تواجهها على أنها من تفاعل قوى القدر - المصير - كما أن الصراع بين رموز الخير والشر، والطيب والشرير، والرموز المشابهة يتخذ أبعاداً عصرية فى المسلسلات التليفزيونية الرائجة فى الارجنتين (أليس المسلسل التليفزيونى الشهير لعام ١٩٨٠ Rosa de lejos ، هو بالضرورة معالجة عصرية لموضوع الملهاة ؟ (٤) غير أن النضج المسرحى التام الذى تم فيه معالجة هذه الموضوعات، لاسيما اذا توفر له السياق الثقافى الاجتماعى الملائم، يتمثل فى الفلكلور الجروتسكىgrotesco criollo ، الذى يعد آرماندو ديسيبولو Armando Discepolo أهم علاماته البارزة (٥). وفى مفهوم آرماندو لصراعات الطبقات المهمشة، بوصفها تراجيديا تعبيرية عن بؤس الانسان، تستطيع ميلودراما القديس أن تصبح أى شئ غير وسائل التسلية المستدرة للدموع، التى تصلح لتطهير العواطف والتنفيس عنها، وليست تشكل شيئا مثل التحليل الجاد لمجموعة نموذجية من المشكلات الاجتماعية فى الارجنتين، بالشكل الذى توجد فيه فى أشكال الفلكلور الجروتسكى.

إن كتاباً مسرحيين من أمثال ديسيبولو وربرتو آرلت يبرزون بوصفهم أصواتاً عالية فى المسرح الارجنتينى فى أوائل القرن العشرين، وذلك بسبب معالجاتهم التعبيرية الدائبة والضرورية لجوانب الضعف لطبقة الصفوة الجاهلة فى بيونس آيرس فى تلك الفترة. لكن صمويل إيشلبوم الذى تتشابه انتاجه فى بداياته مع بعض أكثر أعمال آرلت المسرحية أصالة، هو من اتسم بالشمولية فى استخدام عدد كبير من النماذج المقولبة لأغراض التعليق الاجتماعى (٦) . وهكذا نجد أن مسرحية مبكرة مثل "لم يعلم به أحد أبداً " Nadie le Conocio nunca (١٩٠٦) تعول على أعمال نويل - كوارد Noel Coward - ، كى تتحول إلى نص مسرحى يعالج الصراع بين

المسيحيين واليهود فى الأرجنتين. بينما تعول مسرحية متأخرة مثل مياه الدنيا Las aguas del mundo (١٩٥٧) على رعوية الجاوشو (اذ أن الفصل الاول تغمره أشعة القمر فى الريف ، بينما يعول الفصل الثالث على الالوان الزاهية لغروب الشمس فى الريف، من أجل التركيز على القضاء على اللغات الاخلاقية للمجتمع الريفى فى عقل الشباب الذى يدرك التعقيدات التى تقترن بالدوافع الانسانية بعد ما ينظر إلى العالم بوصفه حملة تجنيد الزامى للبحرية.

تدور أحداث مسرحية جميل التسعمائة

وهى أشهر مسرحيات إبشلبوم، وقد كتبها عام ١٩٤٠ وفازت بجائزة البلدية Premio Municipal عن هذا العام - فى أحد أحياء بيونس آيرس عند منعطف القرن، وهو حىّ شهد تجسيد الثقافة الريفية والحضرية لتلك الفترة (٧) . ولن يصعب قراءة المسرحية بوصفها استغاثة فنية أطلقتها فترة ولت من المجتمع الارجنتينى، وإعادة خلق مجموعة من الانماط الاجتماعية التى تتسم بأساليب عدوانية لابد منها لشق الطريق فى الحياة التى يهيمن عليها قانون العنف الشخصى وليس القانون العام. وعلى الرغم من ذلك، فإن مسرحية إيشيلبوم تسترجع بشكل سطحى كل ما هو مألوف فى صاحبة الضيعة Amor de una estanciera فى المسرح الارجنتينى المحلى.(٨) والأحرى أنها تحقق كثافة فى المعنى تتفق مع مسرحه بالكامل، اذا اعتبرت نداً ساخراً لمجموعة المسرحيات الفلكورية الكاملة . وكانت هذه المسرحيات تميل نحو التأكيد فى موضوعات رعوية متشابهة على جوهر النفس الشعبية فى الارجنتين (ومن المهم ملاحظة أن مسرحية إيشلبوم توقعت قبل نحو عقد من الزمان محاكاة ليوبولدو ماريشال Leapoldo Marechal الطموحة للمشاعر الفلكلورية الحدثة فى مسرحية جنة بيونس آيرس Adan Buenosayres ، عام ١٩٤٨)

هناك افتراضية مثيرة تستحق الدراسة، ألا وهى احتمال أن يكون المنظور اليهودى لكتاب من أمثال إيشلبوم تشكل درجات متفاوتة من التعليق الثقافى المضاد الواضح على عوامل التوتر التى تنتاب مجتمعاً يتحرك بخطى سريعة نحو التناغم الحضارى الكلى. وقد تحقق هذا التناغم بشكل جزئى فى ظل بيرون Peron فى أواخر الاربعينات وأوائل الخمسينات، وقد سعت الحكومات العسكرية خلال الخمس عشرة سنة الاخيرة إلى الاحتفاظ بما حققه من مكاسب دون أن تكلل جهودها بالنجاح(٩). وقد تبالغ هذه الافتراضية فى تصوير أى اتفاق جماعى فيما يتعلق بالتعليق الاجتماعى من جانب الفنانين على هوامش المؤسسة. لكن لا ريب أن إيشلبوم يعالج فى مسرحياته التى يبدو ظاهرياً أنها تبعث من جديد مواقفاً درامية عنيفة، شكلاً من أشكال التحقيق الثقافى الاجتماعى الذى يتخذ موقفاً معارضاً من الابعاد الأسطورية المزعومة للموضوعات التى يجرى معالجتها. وهكذا يصبح استخدام هذه الموضوعات سبيلا من أجل تغريب الايديولوجيات الثقافية المقبولة، وما يسمح به هذا التغريب من اعادة تقييم للوضع ككل.

ان مصطلح الجميل Guapo قد يفهم فى مسرحية إيشيلبوم على أنه يقابل فى المعنى كلمة "زوج الأم" Compadrito ، مما يؤكد على ما يتصف به القساة من زهو وخيلاء. وهكذا تعالج المسرحية مصير أحد هؤلاء القساة، إيكومينيكو Ecomenico ، المستخدم السابق لرجل السياسة والمرشح «دون آليخو Don Alejo ». وعلى الرغم من الشجار الذى ينشأ بينهما، يقرر إيكومينكو البرهنة على ولائه وتفانيه بأن يجهز على عشيق زوجة آليخو. ويتهم آليخو، الذى يجهل بخيانة زوجته، ايكومينيكو بوضعه فى موقف محرج، حيث أن القتيل، وان كان خصماً سياسياً، مواطن شريف ورجل ذو حيثية (تشير الحبكة هنا إلى الاحترام المتبادل بين أطراف المعارضة السياسية التى سترتفع فى حينها فوق سياسة العصابات التى كان ينتهجها الرؤساء القدامى). ويتخلى اليجو عن ايكومينكو الذى يقضى بعض الوقت فى السجن، ويخرج فى العفو الذى يمنح بمناسبة السنة الجديدة كى يعلن أنه سيقدم الدليل الأخير على ولائه لمخدومه السابق بتخليصه من اتهامه بجريمة القتل والاعتراف للشرطة بأنه المرتكب الوحيد للجريمة.

وفى محاولة أخيرة لتأكيد الشعور المثالى بما يتفق مع روح عصابات المافيا، يقرر إيكومينكو مصيره نهائياً، ويؤكد على أن يتخلى "اليخو" عنه تماماً ويتركه وحيداً لتدابير "العدالة". ان "ايكومينكو" يتصرف تبعاً لميثاق شرف ابتدعه لنفسه. ولم يفرض دون أليخو المخدوم القوى الذى يدين له بالولاء، والذى يقيده طبقا لذلك فى عبودية تدوم مدى الحياة والممات، ولا أمه السليطة ناتيفيداد Natividad (لاحظ من جديد ما يوحى به اسمها من ثبات عزم)، لم يفرض أى منهما عليه الاختبار الذى خاضه عن طيب خاطر، وان لم يكن بسعادة غامرة. يبدو وكأن "ايكومينيكو" ينصاع إلى نموذج فرضه بنفسه، نموذج نقى ونبيل حتى أنه يتجاوز مطالب الأحياء الطبيعيين، ويتخذ أبعاداً تراجيدية. (١٠) وكما علق كانال - فيجو Canal - Feijoo على هذه المسرحية: من خلال الشخصيات التي ذكرت ، ومن خلال أوضاع وأشكال المسرحيات النقدية القصيرة التي قدمت على المسرح الارجنتينى ، فإن الشخصية الرئيسية تستمد وجودها وتبرره من خلال آداء نفس الدور الاجتماعى ، وهو دور الخادم الخنوع الذى يعيش على خدمة شخصية سياسية. هذا الدور يصل إلى ذروتى عند تدخله ، لا كى يحمى حياة هذه الشخصية السياسية، بل ليحمى شرف سيده (ص ١٢-١٣) (١١)

يستطيع المرء دون التظاهر بإعطاء المسرحية مكانة متميزة عن طريق استخدام الشعارات الرنانة أن يزعم أنها - كما هو الحال إلى حد كبير مع مسرحية العادلون Les Justes التى كتبها كامى Camus عام ١٩٥٠ - عبارة عن دراما تدور حول تراجيديا وجودية يتجاوز فيها التزام الفرد بسلوك ذاتى طبيعة السلوك الذى يشعر الافراد الآخرون أنهم ملتزمون به. وليست الشعارات ولا التفسير الاختزالى للمسرحية موضوع هذه الدراسة. بل إن الاهمية الكبرى تتمثل فى أن الشخصية الرئيسية فى عالم شخصيات إيشيلبوم تتصرف بطريقة تتناقض مع طبيعة السلوك الذى يتصف به زملاؤه، وأمه الفظة الغليظة، ومولاه اللورد على الطريقة الحديثة دون اليخو. ان هذا التناقض هو ما يكسب مسرحية إيشيلبوم سمتها المسرحية الخاصة. كما أن الاهمية الاستراتيجية لهذه السمة هى ما تنوى هذه الدراسة أن تركز عليها بوصفها المرجع إلى شكل التعليق الاجتماعى عند إيشيلبوم.

بمجرد النظر إلى المسرحية على أنها نوع من القلب الساخر لما هو مألوف من روح الكومبادريتو - وجدير بالذكر أنه حتى الأعمال التى ترى فى هذه الروح مصدر الميلودراما والمعاناة التى تدعو للرثاء فإنها تأخذها مأخذ الجد بوصفها معياراً اجتماعياً ثقافياً حقيقياً يعيش به قطاع مجتمعى محدد تاريخياً، ولن تكون الملهاة ذات مغزى بغير ذلك - يمكن حيئذ ادراك كيف أن مهمة إيشيلبوم الكاتب المسرحى تتمثل فى تقديم صورة لجمهوره عن عدم مغزى المبادئ التى يحيا بها إبكومينيكو ويشجعه عليها بدرجة أو بأخرى أفراد مجتمعه الآخرين وتستقى المسرحية نسيمها من عدد من الاستراتيجيات التى قد تهدف إلى تقدبم صورة صادقة لروح الكومبادريتو بوصفها مفارقة تاريخية اجتماعية ثقافية، أو ايضاح كيف أنها تتناقض بشكل ضرورى مع هياكل السلطة السياسية التى تتظاهر بدعمها. ان الدرجة التى تكون عندها المسرحية كوميدية (السمة المضحكة للروح وتدهورها فى أرض الواقع من خلال سلوك من يتمثلوها)، أو تراچيدية (الصراع الابدى بين مجموعات القيم المتنافسة، مثل الواقع السياسى ومثالية العلاقات الأخوية) تنشأ عن طبيعة المساوئ التى يستطيع المتفرج أن يلحظها فى سلوك روح الكومبادريتو الطاغية وهى توجه تصرفات كل شخصية من الشخصبات.

هناك خمسة مناهج ضرورية يستخدمها إيشيلبوم فى تأسبس سيميولوجية التفكك فيما يختص بروح الكومبادريتو. أولاً: استخدام العناصر الدرامية، خاصة فى المشهد الأول من الفصل الأول، مما يترتب علبه عدم استمرار التطور الدرامى وبؤكد النسبية الكامنة فى سلوك الشخصيات وتصرفاتهم. ثانيا: استخدام اسئلة خطابية فى المسرحية تسهم فى الانطباع بأن كل فرد لديه فكرة غير تامة عن ماهية الاحداث ودوافعها. ثالثاً: استخدام مشاهد عنف فجائية مما يلقى الضوء على عدم معقولية وجمود المنهج الذى يحكم سلوك الشخصيات. رابعاً: وضع المشهد الأول من الفصل الأول جنباً إلى جنب مع المشهد الثانى من الفصل نفسه فيما يتعلق بالصدام بين الصخب الغالب على الضواحى والسلوك الحضارى المعقد الآخذ فى الظهور بين القادة السياسبين مثل ضحية

ايكومينيكو. أخيراً: دور أم إيشيلبوم بوصفها أفضل تجسيد لطبيعة السلوك الذى يؤدى بابنها إلى حتفه المشئوم، وربما يكون ذلك أحد أهم اللمسات الفنية لايشيلبوم التى تتسم بالكوميدية والتراجيديا فى الوقت ذاته.

يقع المشهد الأول من الفصل الأول فى محل بيع الورود للتاجر المهاجر دون بيدرو لالان Don Pedro Lalanne ، الذى تقوم بمساعدته ابنته لوسيانا Luciana . ويقوم المتجر بعمل البديل للمسرح حيث أن أهل المدينة الذين يجتمعون فبه من أجل شراء البضائع، وقضاء الوقت معا يحتسون المشروبات ويتبادلون أطراف الحدبث، يقومون فى الوقت ذاته بتمثيل قصص حياتهم الشخصبة على مرأى من صاحب المتجر وابنته. وفى خلال هذا النصف الأول من الفصل الأول هناك حوالى ستة على الاقل من أساليب السلوك والحوار التى تتوزع بصورة متقطعة، بمعنى أن هناك نقلات مفاجئة من حديث بعض أفراد احدى المجموعات إلى حدبث مجموعة أخرى، ثم إلى مجموعة ثالثة، ثم العودة إلى المجموعة الأولى، وهكذا دواليك . ويصعب على المتفرج أن بحصل على فكرة واضحة ليس عن الاحداث الواقعة، بل عن التوافق ذى المغزى بين المحادثات المتنوعة. ونحو نهاية المشهد، عندما بستفز باليرمو Palermo السكير (أحد مشاكسى دون اليخو) ابكومينيكو ويغضبه عندما يلمح إلى السلوك الشائن لزوجة السيد السباسى تتكشف عندئذ الحبكة الرئيسية فى المسرحية.

لكن الكلمات التى تتلفظ بها احدى الشخصيات فى بداية الأحداث - فهو يعبر بشكل ظاهرى عن الاعتقاد الشائع إلى حد ما بأن أولئك الذين يختلف معهم الفرد سياسياً لا يفهمون الواقع فهماً حقيقياً - تتنبأ بالكيفية التى سيكشف فيها التوتر الاساسى فى الحبكة عن سر الوقوع فى الزنا، كما سيكشف النقاب عن نظام اجتماعى سلبى عند المستوى الأعلى من رسالة النص بوصفه تعليقاً على الظروف الاجتماعية :

جو البرتو : ان حضراتكم مثل خيول السباق ، إذ وضعوا لكم غمامات كى لا تروا ما يحدث بالقرب منكم. يوماً ما ستسقط تلك الغمامة، وحينئذ لن تفيقوا من دهشتكم (ص ١٨) (١٢)

من الأهمية بمكان أن الاستخدام الوحيد المحدود لمنهج ابدال العناصر الدرامية يجرى فى أول المسرحية ، مع استثناء بسيط (مثل الاجزاء الأولى من المشهد الثانى من الفصل الثانى ، والمشهد الثاني من الفصل الثالث ، اللذين يتسمان بتجميع الكومبادريتوات الصغيرة كى يتباحثوا- فى شكل كورس- حظ إيكومينيكو العاثر فى اتهامه بجريمة قتل خصم دون اليخو السياسى وفى تخلى دون اليخو عنه وتركه لقبضة القانون) ، حينما يكون من الضرورى جداً تأسيس خط واضح لتطور الحبكة أمام أعين المتفرج . وقد يكون تأسيس المسرحية فى المقام الأول من أجل إعاقة أو تعقيد فهم المتفرج لها بمثابة استراتيجية فنية تستهدف التقليل من شأن قواعد السلوك التى يبدو أنها تسيطر على تطور الحبكة فى المسرحية . (على النقيض من ذلك نجد فى خوان موريرا Juan Moreira التى كتبها ادواردو جوتيريز Eduardo Gutierrez عام ١٨٨٦ (١٣) من بين مجموعة الاعمال الدرامية فى الارجنتين التى تتعامل مع الروح الشعبية - فى هذه الحالة روح الجاوشو المضطهدة - نجد عدم وجود تساؤل من بداية المسرحية حول ماهية الصراع الدرامى الغالب .)

وعلى الرغم من أن الأسئلة المطروحة والردود عليها التى يتبادلها الافراد تعتبر سمة طبيعية لنمط الاتصال الانسانى الذى نراه ينعكس فى الحوار الدرامى للمسرحيات ، فإن تركيزاً معيناً لهذا التبادل يظهر بشكل لافت ، كما هو الحال مع أى عنصر خطابى مشابه . ومن الطبيعى جداً أن التحليل النقدى يلحظ مثل هذه التركيزات التى تشكل معلماً من معالم نسيج أى عمل ، بغض النظر عما اذا كانت ادوات "مستهدفة" من جانب الكاتب الدرامى مقابل الأثر الظاهرى الذى تتركه على تقييم المتفرج لنمط العمل. وهناك تركيز لافت للنظر فى المسرحية على الأسئلة بكافة أنواعها ، مثل طلب الحصول على معلومات ، والأسئلة الخطابية التى تحمل عادة اجاباتها على نحو ساخر ، وأسئلة تعجبية بشكل ضرورى تحمل الدهشة أو القلق تجاه ظرف معين . وعلى سبيل المثال ، نجد أن الحديث الذى يتبادله ايكومينكو مع كومبادريتو آخر ، والذى يسبق تأسيس خطة الحبكة الرئيسية يقوم على تبادل الأسئلة :

باليرمو : عجباً ، انك تتحدث بسرعة وفي وضوح ، وهكذا يمكن أن تعرف نفسك ؟

ايكومينكو : انني بعيد عن السيد ، بمعني أنه اذا أبعدني عنه لن يكون الشيء نفسه ، وبالرغم من ذلك فهذه هي النتيجة .

باليرمو : وهكذا فإنك تمضي مع الدكتور كلمينتي أوردونيث (المعارض السياسي للسيد) ، أليس كذلك ؟

ايكومنيكو : ماذا قال النائب ؟ وكيف يقول ذلك ؟ (ص١٦)

ونتيجة لذلك ، يطلب دون اليخو رؤية ايكومينيكو من أجل تحديد السبب الذى جعله يغتال أوردونيز Ordonez . وهذه هى المقابلة الوحيدة التى تجرى بينهما ، ويرفض ايكومينيكو اطلاع سيده السابق على حقيقة دوافعه ، مما يجعلهما يفترقان بعد أن يبلغ دون اليخو القاتل أنه لم يعد فى وسعه حمايته من القانون . ويعد الحديث الذى جرى بينهما حواراً غير ذى جدوى اذ لا تلقى الاسئلة التى يطرحها دون اليخو الاهتمام، أو يرد عليها بشكل ملتوٍ :

ايكومينكو : (يقاوم مقاومة ضعيفة) اترك السلاح يا سيد أليخو ، لا تلمسه ، فإنني لا يروق لي ذلك .

أليخو : لقد تركت سلاحي (يسحب الخنجر ويضعه علي المكتب . ثم يأخذ المسدس والخنجر ويضعهما في درج المكتب، ويعود للجلوس) و...كيف الحال؟
كيف كان الحال طوال هذه الايام التي لم نلتق فيها ؟ (يقترب من ايكومينكو) هل قتلت أو أذنبت أيها الهمجي ؟ هل اعتقدت أنك كنت ستخدعني؟ ألا تتذكر أني أعرفك جيداً ؟

إيكومنيكو : أنا أقتل هذا الدكتور ! لماذا ؟

اليخو : هذا هو السؤال نفسه الذي أطرحه . لماذا قتلته ؟ ليس لدي أدني شك في أنك قتلته ، ولكن ينقصني معرفة السبب . ماذا فعل بك هذا الشاب ؟

"يظل السؤال الذى طرحه دون اليخو دون إجابة ، وهو أمر لابد منه حتى تستكمل الحبكة مسارها فيما يتعلق بتضحية ايكومينيكو بنفسه نيابة عن سيده . وعلى الرغم من أن دون اليخو لا يكتشف الحقيقة أبداً - وتأكيده على أنه يعرف ايكومينيكو كما لو كان قد ولده هو احد الامور الساخرة التى تهيمن على المسرحية - فإن المتفرج يستنبط من هذا الحديث أن اهتمام دون اليخو ينصب بصورة أكبر على الحقائق السياسية أكثر من اهتمامه بالمعارضة الانتخابية العنيفة ، وأن كلاهما من المبعدين، بسبب عدم رغبة ايكومينيكو فى قبول الاحترام الذى يوليه دون اليخو لمعارضته السياسية . كما أن الكلمات التى يلقيها على دون اليخو عند الرحيل بها تلميح واضح أنه أصبح إنساناً غير كامل ، فيما يختص بشكل واضح بعاداته السياسية الجديدة ، والسماح لزوجته أن تخونه بعلمه مع خصمه السياسى :

" يعجبنى أكثر فى الاسلحة السكين ، فهو سلاح الرجال ، حيث يجبرهم على العراك عن قرب. أما الاسلحة النارية فهى تقتل عن بعد ، وهذه ليست ملائمة لك ياسيد اليخو ، فماذا ترى ؟ (ص ٣٥-٣٦) "

يتمثل المشهد الاخير للمسرحية فى المواجهة بين ايكومينكو وأمه التى طارت فرحة لأن ابنها الذى تعتقد أنه اتُّهم ظلماً بجريمة قتل أوردونيز قد أطلق سراحه . ويبلغها ابنها أنه القاتل فى واقع الأمر ، وأنه قتل اوردونيز كى يثأر لدون اليخو، وأنه سيسلم نفسه للشرطة بوصفة المسئول الوحيد عن جريمة القتل كى يبعد عن دون اليخو أية شكوك حول تورطه فى الحادث . ويرتكز الحوار بينهما - الأم التى تشعر بكل الفخر بابنها الذى تعتقد أنه خير مثال على مجموعة المبادىء التى تؤمن بها ، والابن الذى يبدو الآن أنه خان ثقتها فى براءته - حول استخدام الاسئلة التى يجس بها كل منهما نبض الآخر . فهى تتمنى أن تعرف حقيقة ما حدث ، وهو يتمنى أن يعرف اذا كانت

لاتزال توافق على سلوكه . ويستشف المتفرج من هذا الحديث التأكيد الأخير على عدم معقولية التصرفات التى يأتى بها ايكومينكو نيابة عن إنسان لن يعرف مطلقاً مبررها ، ولن يستطيع نتيجة لذلك التعبير عن امتنانه نحوها :

إيكومينكو : لقد شاهدت كل الصعاب .

ناتيبيداد : وماذا كنت ستفعل حيال كل هذا ؟

ايكومينكو : إنه السيد اليخو ، ان كل شيء يتعلق به . كان سيتركني ، وكنت أعرف أن اسمه سيلطخ في الوحل . ان يلطخ اسمه بسبب رجل خائن وامرأة خائنة ؟﴿...﴾

ناتيبيداد : انني لا أستطيع مساعدتك يا بني.

ايكومينكو : نعم تستطيعين أيها العجوز . فأنت تعرفين أن الحياة بالنسبة لي معركة : أن أقتل أو أدعهم يقتلوني .

ناتيبيداد : هذا حقيقي .

ايكومينكو : اذاً أيتها العجوز لماذا تقولين أنك لا تستطيعين مساعدتي . لقد أردت أن أطهر اسم رجل مثل السيد اليخو الذي حاربت من أجله دائماً . هل هذا شيء شائن ؟ لقد كان يخونه في أعز شيء بقي له ، ألا وهي زوجته . نعم زوجته التي كان يحبها كما لو كانت ملاكاً . إنني لم أستطع معرفة ذلك وأظل صامتا ، فهذا يعني عدم الوفاء . لقد قتلت أنا كي لا يقتل هو ، لأن قلبه كان يتمزق حينما علم أن زوجته تخونه مع هذا الطائش . اخبريني أيتها العجوز ، هل فعلت شيئاً شائناً ؟ قولي الحق . (ص٥٧)

مجمل القول ، أن وفرة الصيغ الاستفهامية بكافة أنواعها فى المسرحية يشكل استراتيجية دائبة ومتكررة ، الغرض منها أن نفرض على الجمهور الشعور بالقلق ،

والافتقار إلى المعرفة ، وانعدام سبل الاتصال ، وهي جميعاً تؤكد على الطبيعة الاستفهامية للنقد الاجتماعي الذى يضطلع به إيشيلبوم .

كما أن مشاهد العنف المفاجئة فى العمل تنم بدورها عن انعدام الاتصال بين ما يقال، والسلوك الذى ينتهجه الافراد رداً على التصريحات الشفهية . ويؤكد هذا العنف على الطبيعة الجامدة والبدائية التى تتسم بها العواطف الخشنة التى تحكم القواعد السلوكية الحادة لدى الكومبادريتو . قد يسهل القول إن نوبات العنف هذه مجرد انعكاسات مسرحية دقيقة لأسلوب الحياة الانفعالى لدى الكومبادريتو ، كما لو كان عنصراً حتمياً من مجموعة العناصر الارجنتينية التى تحكم مفهوم "ثقافة الفقر" الجدلى عند أوسكار لويس Oscar Lewis . وعلى الرغم من ذلك ، فإنه فيما يختص بالذوق الناشىء عن طبيعة الحوار فى المسرحة - أى أولوية الحديث الجدلى بين الشخصيات - وضآلة الإشارات المسرحية غير الشفهية ، فإن مشاهد العنف تحظى باهتمام غير عادى داخل النسيج الكلى للمسرحية .

وقد تم بالفعل التعليق على السؤال التعجبى الذى طرحه ايكومينيكو على باليرمو الذى أشار عليه بشكل عرضى أن يقوم بتغبير أنماط ولائه . وتلى ذلك ارشادات مسرحية واضحة بوقوع اعتداء جسمانى على باليرمو :

ايكومينيكو : ماذا قال لى سيدى السيرجنت ؟ ماذا قال ؟ (وقبل أن يرد باليرمو بسرعته المعهودة كعنفوان النمر ، فإنه يلكزه باصبع الابهام أسفل أنفه ، وبغير من أسلوب حديثه.) لذى كيف تستفيد من الدرس كى ينفعك بقية حياتك ؟ (ص١٦)

ولا يكتفى باليرمو باتهام ايكومينيكو بتغيبر ولاءاته ، بل يشير إلى الشائعات التى تدور حول العلاقة الفاسقة التى تربط بين زوجة دون آليخو وخصمه السياسى :

ايكومينكو : سأتحمل ، فالرجل يجب أن يتحمل أيضاً .

باليرمو : هذا حسب ما يقتضي الموقف . لأن موضوع التحمل يجعلهم يستمتعون بالمرأة (في التو تمتد يد ايكومينكو الحديدية لتقبض

علي عنقه ، في اللحظة التي يدفع فيها باليرمو بالكوب إلي فمه ، ويسقط الكوب علي الارض .﴿...﴾ (ص١٨)

يأتى حادث العنف الأكبر فى المسرحية فى نهاية الفصل الأول ، وذلك فى المشهد الثانى الذى يتم فيه لقاء العشاق بين زوجة دون اليخو و الدكتور أوردونيز . وجدير بالذكر أن هذا مشهدٌ مفرطاً فى العاطفة" تستخدم فيه الصيغ التقليدية لمشاعر الحب الفياضة التى يعبر عنها بلغة تختلف كل الاختلاف عن لغة الكومبادريتوات فى المشهد الأول (سنعرض المزيد عن هذا الامر بعد قليل). وهكذا ، لا يستطيع الوصول المفاجىء لايكومينيكو واقترافه لجريمة الاعتداء الآثمة التى يبدو أنه لم يكن هناك ما يبررها سوى أن يكون لهما أثر الصدمة المباشرة على المتفرج . ونظراً لما تحتويه المسرحية من استراتيجيات من شأنها القاء الضوء على حادث العنف المفاجىء ،سواء عن طريق مقارنتها بالطبيعة الثابتة للحديث الدائر بين الشخصيات ، أو عن طريق السماح لها أن تبدو غير ذات علاقة بالحديث الجارى آنذاك ، ببين ايشيلبوم الحتمية الرئيسية لطبيعة السلوك الذى يسمح بهذا العنف ، بل يوجبه .

يعد المشهد الذى يجمع بين إيديلميرو Edelmir زوجة دون البخو ، وأوردونيز من أحد أهم معالم المسرحية بأسرها ، نظراً لأنه يتناقض مع النسيج العام للمسرحية ،أو على أقل تقدير نسيجها الظاهرى بوصفه إثارة لميثاق الشرف عند الكومبادريتو . وهكذا لا يمكن أن يكون التناقض بين مشهدى الفصل الأول أكبر من ذلك . وبغض النظر عن أن هناك تراصاً يجمع بين مضمونين مختلفين تمام الاختلاف (المتجر العام وعلاقة التبادل المضطربة بين قاطعى الطرق من الطبقة الدنيا مقابل مسكن الدكتور أوردونيز الخاص وحوار العشق بينه وبين زوجة دون اليخو الراقية) فإن المعالم الاسلوبية للمحادثة التى تجرى بين العاشقين تدلل بصورة حيوية على العالمين المتباينين أشد التباين اللذين يتحرك فيهما مشاكسوهم ومشاكسو دون البخو. واذا كان أوردونيز يجسد بشكل ضمنى طبقة السياسيين الأكثر علماً مقارنة بدون اليخو (فلقب دكتور الذى يطلق عليه يشير إلى درجته العلمية) ، واذا كانت تعليمات المسرح تصور ابدلميرا التى قد لا يكون ماضيها معصوماً من الخطأ بوصفها امرأة ذات طموحات

اجتماعية ، فإن المقارنة بينهم وايكومبنيكو المتطفل تتجسد بشكل فعال فى اللغة التى يستخدمونها.

وفى المقام الأول ، فى حين أن ضمير المخاطب Vos يدلل على حديث الكومبادريتوات - وهو بحق تبادل دون آليخو الفكرى الشفهى معهم - فإن ايديلميرا وعشيقها يستخدمان الضمير Tu الذى يدل استخدامه فى الارجنتين على الأثر الاجتماعى اللغوى الذى يميز حديث الفرد الذى يرى نفسه من طبقة اجتماعية أرقى من أفراد الطبقة الدنيا من أمثال ايكومينيكو وأصحابه (١٤) .

كما أن السمات الخطابية لحديث العشاق الذى يتلفظونه ، وأسلوب حديثهم كما تتمثل فى الكلمات المكتوبة دون خطأ (يتمثل حديث الكومبادريوتات دون المعيارى فى الأخطاء الكتابية المتنوعة التى تعتبر وسائل لتجسيد الأنماط الفيلولوچية للطبقة الدنيا فى الادب الأرچنتينى) ، وكذلك المشاعر النبيلة المفترضة لعلاقتهم العاطفية تتناقض جميعها مع العنف الشديد المتمثل فى القاتل ايكومينيكو . إذ إن الصراع السياسى Lucha Politica التى يأتى بها إلى حجرة أوردونيز تقضى بطعنة واحدة من سكينة على الصراع الغرامى اللطيف التى ينتهجونها منذ بداية المشهد حتى وصول ايكومينيكو . ويقوم هذا النوع من التناقض من جديد بالتدليل مسرحياً لا على طبيعة العلاقة بين العاشقين بل العنف الذى تتسم به الواقع السياسى الذى يتظاهران أنه يفرق بينهما :

ادليميرا : سأتوجه إلي منزلي ، وأفكر فيك أيها الاحمق ، وسأحلم بهاتين الساعتين السعيدتين اللتين قضيناهما سوياً . وسأري صورة وجهك الآن ، وصورته منذ لحظة . وسيبدو لي غير ممكنٍ أن يكون وجهك بجوار شفتيّ كذلك وأتركه ، وأنت ماذا ستفعل في هذا الوقت ؟ (ص٢٢)

تعتبر ناتبيداد ، أم ايكومينيكو المعصومة من الخطأ وشديدة البأس بشكل غير واقعى ، احد أهم الشخصيات فى مسرح ايشيلبوم بالكامل . وهى التى تعبر من

خلال المسرحية خير تعبير عن روح الكومباديتو بطريقة تتناقض، بطبيعة الحال، تناقضاً حاداً مع تطلعات أدليميرا نحو المنزلة الاجتماعية الرفيعة . وكما رأينا فى الجزء الذى قمنا بالتعليق عليه فيما يتعلق بالمشهد الاخير الذى اجتمع فيه من جديد شمل ناتيبداد وانكومينيكو فهى التى تشكل له المعيار الذى يحكم سلوكه وشرعيته :

.. لوكنت رجلاً، كنت فعلت الشئ نفسه (ص ٥٨)

وهى ترد على التماسه لموافقتها . وتجسد هذه الكلمات الموجزة بشكل شديد الوضوح الخيط لشواهدها النموذجية على الكومباديتو فى المسرحية ، اذ إنها تدلى بتصريحات هامة فى كل فصل حول معيار السلوك الذى تفرضه على رجالها { فى المشهد الأول من الفصل الأول (ص٠١- ١٩) ، المشهد الثانى من الفصل الثانى(ص٤٠- ٤٢) ، وفى مشهدى الفصل الثالث (ص ٤٤- ٤٩ حبث التقت مع دون اليخو ، و(ص٦٠/٥٤/) حيث اجتمعت من جديد مع ولدها}.

وفيما يختص بقواعد سلوك ناتيبيداد التى يتم الحفاظ عليها بشكل صاخب ، فإن المسرحية تمتلىء بالإشارات إلى طبيعتها السليطة بشكل دائب :

باتراث : (بعد وقفة قصيرة) إنني أتعجب ياسيدتي ناريبيدا ، فأنا لم أرك تبكين أبداً .

ناتيبيدا : (تستعيد توازنها بسرعة) من يبكي ؟ أنا ؟ ان رجالاً كثيرين سيبكون قبل أن أبكي أنا . أنا لا أبكي البتة (ص٤١).

ان تصوير شخصية ناتيبيداد ودورها فى المسرحية يكشف عن مجاز ضمنى غير مألوف :هى أكثر الجمع رجولة .

اذا إنها تجسد نموذج الكومباديتو خير تجسيد . وهكذا نجد أنها فى مواجهتها الطويلة مع دون السخو فى محاولة للفوز بحرية ابنها (المشهد الأول من الفصل الثالث)، تلتمس العون من النماذج التى تشاركها مع السيد السابق لولدها ، وعندما

يبدو لها عدم جدوى ذلك تلمح بشكل غير ذكى أنه ضل طريقه عن هذا النموذج ، وذلك فى استراتيچية غير متوقعة من أجل تسوية سياسية مع المعارضة :

أليخو : ماذا تقولين ؟

ناتيبيداد : أقول ما سمعته ، ولو أردت أستطيع تكرار ما قلته . لقد قلت أنني لدي الشجاعة لافعل أي شيء . وأضيف إلي ذلك ، أنني لدي الشجاعة لأعاقب أي نذل يخون خادمه المخلص .

اليخو : ابتعدي عن هنا (ص٤٨)

وفى سياق هذا الانصياع التام لروح صارمة وخشنة كان اللقاء بين الأم والابن فى المشهد التالى ، وهو المشهد الأخير فى المسرحية ، موحياً بشكل خاص . اذ إننا نرى فى هذا المشهد أن ناتيبيداد هى التى تبرز حقاً بوصفها أكثر الشخصيتين تراچيدبا ، حيث يتعين عليها فى المقام الأول تقبل أن ولدها ليس بريئاً من جريمة قتل أوردونيز بعد ما تحدث الجميع بأنها ستثبت براءته . وسوف تضطر فى المقام الثانى أن تفقده للأبد نظراً لأن النهاية المنطقية الوحيدة للطريق الذى اختاره تستلزم أن يقوم بتسليم نفسه إلى الشرطة بوصفه المقترف الأوحد للجريمة . وهكذا ، تجد ناتيبيداد أن عالمها والقواعد التى تحكمه قد تحول فجأة إلى أشلاء ، وكان من المناسب أن تكون الكلمات الختامية للمسرحية على لسانها :

ناتيبيداد : أنا نفسي أبدو امرأة أخري ، وأنت أيضاً تبدو امرأ آخر ، مثل الجواد البراق، لكن منهك القوي . إنني أنظر إلي أذنيك وأنفك ، ويبدو لي أنها المرة الأولي التي أراك فيها . أريد أن أراك واقفاً كي أعرفك . وأنظر للختم المطبوع عليك، لأعرف أنك ولدي . ويسدل الستار (ص٦٠)

ليس المشهد المشحون الأخير سوى ثمرة الاستراتيچيات التى كرسها اشيلبوم كى يدفع المتفرج إلى المضى وراء التفكر فى اعادة خلق جديد لعالم الكومبادرتو الغابر ، وفى العنف الاحمق الكامن والتضحية غير الضرورية بالنفس التى ترتكز عليها قواعد السلوك فى هذا العالم. وبهذا المعنى ،يتمثل الهيكل السمولوچى الأساسى للمسرحية

فى أمر حتمى مؤداه أن الجمهور يرفض ما أصبح شعاراً بالياً بشكل قاطع على المسرح الأرچنتينى ، ألا وهو التصوير الرائع الغريب لأسلوب حياة الكومبادريتو . وقد نشر الناقد المسرحى آرتورو روماى Arturo Romay التقييم التالى للموسم المسرحى عام ١٩٣٠ فى مجلة ماسكاراس Mascaras المسرحية الصادرة فى يناير ١٩٣١ :

يلتفت بنظره إلى الخلف؛ يستعيد ذكريات الأشهر الماضية. يالها من خسة ونذالة، ويالها من سخرية، وفى ظل أضواء خافتة لمجهود مشتت ألا وهو التواجد الخجول لعمل نبيل يحتل بالكاد مكانه بين " المدافعين عن الذكورة ، والاعمال الكوميدية " .

وبعد مرور عشر سنوات ، أصبحت مسرحية ايشيلبوم احد أهم عوامل انهيار المسرح الرومانسى محلى النكهة الذى وصفه روماى ، وذلك عن طريق التعبير البليغ - بالشكل الذى حاول هذا التحليل أن يبينه - عن انعدام الجدوى الكلى لنموذج الكومبادريتو. (١٥)

الـهـوامـش

(١) كتب راؤول كاستا جنينو Castagnino حول موضوعات الجو شيسك فى المسرح فى :

" Lo Gauchesco en el teatro argentino antes y despuesde Martin Fierro , Revista iberoamericana , Nos . 87 - 88(1974) 491 - 208 , وكذلك " Martin Fierro y el teatro gauchesco " , in Martin Fierro, un Sigle (Buenes Aires : Xerox Argentina , 1972) PP. 139-147.

وعلى الرغم من عدم وجود دراسة محددة حول الكومبادريتو فى الدراما الارجنتينة، لا بد من الرجوع الى الدراسات العديدة حول هذه الشخصية ، وكذلك صورة المهاجر فى الثقافة الأرجنتينية . راجع مثلا جلادبس سوزانا أونيجا Onegaفى الهجرة فى الادب الارجنتينى (١٨٨٠ - ١٩١٠) الطبعة التانية ، بسونس آيرس، جاليرنا ، ١٩٦٩ وكذلك ، جوان بينتو Pinto فى : El inmigrante en nuestro teatro Universided ، ١٩٦٤، ص ص٤١-٦٢ .

(٢) راجع الدراسات التى أجراها فى هذا الخصوص ادوارد لاروك تينكر Tinker ، الجوشوس ومولد أدب ، ورسستر ماساشوستس ، جمعية الآثار الامريكة ، ١٩٤٧ . وكذلك جورج لوبس بورج Borges فى " معالم أدب " الجوشوس ، مونتيفيديو ١٩٥٠ .

(٣) يمثل التاريخ الذى أورده بلاس راؤول جاللو Galle المصدر الرئيسى للمعلومات حول هذا الشكل الدرامى : Historia del Sainete Nacional) nos Bue Aires , 1920) .

(٤) ريكاردو مارتن كروسا Martin - Crosa ، Desventuras de Rosa de Lejos ، الثقافة والأمة ، بيونس آيرس ، ١٩٨٠ ، ص ١ .

(٥) تعد الدراسة التى أعدتها ايفا قيصر - لينور Eva Kaiser - Lenoir من أهم الدراسات المستفيضة حول التلميذ Discepolo ، وهى :

El gotesco criollo:estilo teatral de una epoca (La Habana : Casa de les Americas 1977) .

(٦) من أجل دراسة مستفيضة لاعمال ايشيلبوم ، راجع بانوس كارافيلاس Karavellas : La dramaturg de Samuel Eichelbaum) Montevideo , 1976) . وكذلك جورج كروز Cruz ، فى صمويل ايشيلبوم ، بيونوس آيرس ، ١٩٦٢ .

(٧) على الرغم من أهمية هذه المسرحية ، لاأجد تحليلا نقدياً معيناً لها . لكن راجع روبرتو فرناندو جوستى Giusti فى استعراض للعرض الرئيسى فى نوسو تروس Nosotros ، ص ٣٠٠ / ٣٠٢ ، ١٩٤٠ .

(٨) تقوم مسرحية غرامياة صاحبة الضيعة Amor de una estanciera القصيرة مجهولة الأصل بتشكيل المسحة الخاصة للمسرح الارجنتينى " البدائى " راجع راؤول كاستاجنينو Catagnino فى Teatro argentino Premoreiristu فى الفترة من ١٦٠٠ إلى ١٨٨٤ ، بيونوس آيرس ، ١٩٦٩ .

(٩) جاء ذكر صمويل ايشيلبوم بشكل عابر فى فصل التثاقف الذى خصصه روبرت ويزبروت Weisbrot فى كتابه اليهود فى الارجنتين من محاكم التفتيش حتى

ببرون : The Jews of Argentina , From the Inquistion to Peron ، فيلادلفيا ، ١٩٧٩ .

(١٠) راجع ملاحظات الفريدو دى لاجوارديا Guardia حول مفهوم الكرامة عند ايشيلبوم ، فى Raices ، العدد ٢٧، ١٩٧١ .

(١١) راجع أربع مسرحيات لايشيلبوم ، القط وغابته ، ١٩٥٢ ، ص ٧-٢٠

(١٢) جميع الشواهد من النسخة الارجنتينية للمسرحية ، بيونوس أيرس ، ١٩٦١ .

(١٣) نشرت جوان موريرا Juan Moreira أساساً فى شكل رواية مسلسلة فى La Patria Argentina ، ١٨٧٩ - ١٨٨٠ ، وقام بمسرحتها الممثل جوزى بودستا Podesta عام ١٨٨٤ .

(١٤) حول قضية ضميرى المخاطب (Vos / tu) المعقدة فى الادب الارجنتينى ، راجع ماربا ابزابل دى جريجوريا دى ماك De Mac ، فى El Vaseo en la literatura aurgenting ، ١٩٦٧ .

(١٥) درست باستفاضة صورة الكومبادريتو . هناك مصدر وثائقى ممتاز للكومبادريتو El Compadrito عند جورج لويس بورج وسيلفيا بولريتش Borges & Bullrich ، بيونس آيرس ، ١٩٦٨ .



سيميولوجيا خشبة المسرح عند كارلوس جوروستيزا في الجسر

تيلو : ناتو ، هل تعرف لماذا تأتي الأزمة الاقتصادية ؟

ناتو (ساهيا) – لماذا؟

تيسو : اذا أنت تعرف لماذا تأتي الأزمة ...

ناتو : بالطبع نعم .

بتشين : هيا بنا ياناتو . ماذا ستعرف .

ناتو : أعرف ذلك بالتأكيد ، لقد شرحه لي العجوز يوماً .

تيلو : سنري .

ناتو : انه بعيد جداً ، لماذا تأتون لي الآن بهذه الاشياء .

إلينا: (تتظاهر باللطف ولكنها سخرية) من فضلك لا تتحدثين عن الحياة .

الأم : عفواً ياسيدتي (وقفة قصيرة) ، لكنه من الصعب التحدث عن أي شئ دون التحدث عن الحياة

الينا : نعم، أدرك . إن هذا هو ماحدث لحضراتكم ، فأنتم لا تعرفون التفكير في شئ آخر .

الأم (في سذاجة) : وهل يمكن التفكير في شئ آخر ؟ (ص ١٠١)

إذا كان جوسى ماريال Marial محقاً فى التأكيد فى تأريخه الوثائقى (وان كان غير موثق بالضرورة) لحركة التيانرو إندبندينتى فى بيونس آيرس ، فإن النزعة

التجريبية الحقة كانت ضئيلة من جانب الفرق المسرحية الهامة : " من المعتاد سما عبارة مسرح مستقل عندما يراد بها مسرحاً تجريبياً . ومن الطبيعي أن المسار المستقلة ليست مسارحاً تجريبية ، بالرغم من أنها تقوم أساساً على البحث والدرا التي تدفعها في بعض الحالات إلى تحقيق بعض التجارب التي تتحول فيما بعد إل ممارسة عامة في مسرحنا. (ص ١٨٩)

وحتى اذا افترضنا أن تقييما بعد مرور ثلاثين عاماً على نشر آراء ماريال هو ثم منظور تاريخي أكبر ، وادراك التواصل بين التياترو اندبندينتي والفرق المسرحي البارعة جداً التي أبقت أعمالها في الستينات والسبعينات على مكانة بيونس آير البارزة في مسرح أمريكا الجنوبية ، فمن الأهمية بمكان ادراك أن الاهتمامات الرئيس للفرق التي يتناولها ماربال بالوصف ، وذلك كضرورة من الضرورات التي فرضتها عل نفسها من أجل خلق حركة مسرحية جادة ، تتركز بشكل أكبر في الدعم الفني لمصادر الخاصة أكثر من الاهتمام بالنزعة التجريبية التي نادى بها مايرهولد أو كريج . كما أ تأثير المنظرين المسرحيين المعاصرين الكبار مثل بريخت وآرتو وجرتوفسكي زاد أهميته في مجال المسرح عقب الفترة البيرونية . وقد واكب نهاية حكم بيرون عا ١٩٥٥ الانتقال من التياترو اندبندينتي إلى المسرح التجريبي الذي لا زال يهيمن عل المسرح الارجنتيني (٣) وهكذا أصبحت أساليب التمثيل والاهتمام بالملابس وتفاصي التصميم في الديكور المسرحي والاضاءة ، وكذلك عدد من الاستراتيجيات التي "نقل العمل المسرحي إلى الجمهور" بوصفها اجراء تصحيحياً للعروض المكتظة بالنجوم الت يقدمها المسرح التجاري ، أصبحت من أولويات التياترو اندبندينتي . وقد أتاحت هذ الاولويات بالطبع الفرصة للانتقال اللاحق للمسرحانية الأكثر تجريدية عند الفر الحالية.

غير أنه يمكننا أن نرى في النصوص التي نعدها الآن أهم انجازات الكتا المسرحيين الذين ترتبط أسماؤهم بفرق التياترو اندبندينتي اهتماماً أولياً باستغلا الفضاء المسرحي لأغراض الصور والرموز المجردة . وتتسع قاعدة هذا الاهتمام ليتخطى

مذهب الايهام الطبيعى القائل بأن الجذور الاجتماعية الحقيقة للعديد من الفرق قد يوحى بشكل آخر بأنه كبير الأهمية فى تقديم صورة دقيقة لعامة الناس من غير الصفوة ، وذلك فى محاولة لجعل المسرح جزءا لا يتجزأ عن الحياة الثقافية الارجنتينية اليومية .

وتعد الاستراتيجيات التعبيرية عند آرلت فى مسرحية " ثلاثمئة مليون " مثالا بارزاً بطبيعة الحال ، كما أن الطبيعة الخفية لمعظم مسرحيات نالى روكسلو Roxlo تجعلها تبدو بعبدة عن المذهب الطبيعى لأول وهلة . كما أنه يصعب تصديق أن خلع ايشيلبوم للصفة الاسطورية عن جاوشو وشعارات الكومبادريتو يمكن أن يتفق مع الواقعية المظهرية للمسرح الهزلى الذى يتم الترويج له تجارياً .

لكن مهما كانت الاتجاهات التجريبية التى صاحبت تداول الفضاء المسرحى والتى قد يمكن ربطها بالكتاب المسرحيين السالف ذكرهم ، هناك شك ضئيل فى ان كارلوس جوروستيزا Gorostiza ، أحد عمداء التباترو اندبندينتى المعاصرين ، قد استخدم العناصر غير الطبيعية البارزة فى المسرحيات التى تتعامل مع القضايا الرئيسية للحياة اليومية عند الطبقة المتوسطة فى بيونس آيرس .

لقد قمت فى مكان آخر بتحليل كيف أن احدى أهم مسرحيات جوروستيزا ، "الآخرون" (١٩٦٦) Los projimos ، تقوم باستخدام نسخة مطابقة لخشبة المسرح والجمهور فى الميتاتياترو بغية تحدى قدرة المتفرج على تحمل مسئوليات شخصية . (٤) وتعد مسرحية "الآخرون" معالجة لجريمة قتل كيتى جينوفيس Genovese بمدينة نيويورك سيتى ، حيث شاهد عشرات الشهود تعرض الفتاة الشابة لطعنات أودت بحياتها دون أن يتكلفوا مشقة انقاذها من الموت . انتقل جوروستيزا بالحدث إلى بيونس آيرس ، وانتهز الفرصة لحتد جميع كليشيهات التفوق المعنوى للمناذج الطبقية التى تجمع بينها المسرحية . وتقوم أحد أشهر مسرحياته المختارة، خبز الجنون El Pan de la Locura ، فيما يختص بأثرها الدرامى على تكثيف القوة الرمزية فى الأدوات الضخمة الخاصة بصناعة الخبز اليومى لاحد المجتمعات ، والخبز الذى يصنع

فيه. ويمثل المخبز الموقع الرتيسى للمسرحية ، المكان المقدس لاعداد الخبز للاستهلاك العام. وعلى الرغم من أننى اعتقدت على الدوام أن المسرحية مبالغ فيها بشكل واضح، وتغلب سمة الوعظ على تطور أحداثها ، فقد ظلت مفضلة لدى الجماهير بسبب موضوع فقدان الحياة الملائمة فى المجتمع من خلال الرأسمالية غير المنضبطة .

غير أن مسرحية جورستيزا الأولى ، " الجسر " (١٩٤٩) ، التى قامت بمسرحتها فرقة لاماسكارا La Mascara ، إحدى الفرق الكبرى فى التياترو اندبندينتى ، نكشف عن المعالم الفنية المؤثرة لجوروستيزا منذ بداية انتاجه الدرامى . كما تبين المسرحية الالتزام المبكر من جانب الكاتب المسرحى تجاه معالجة واقعية جديدة للمشكلات الاحتماعية السياسية المتعارف عليها من خلال نص مسرحى راقٍ يستغل التونر الفاتم بين نسيج اللغة العامية والاهتمامات اليومية للحبكات التى يقدمها ، وكذلك المركبه المسرحية المجردة التى تجسد هذه الاشباء جميعا . وتدور المسرحية حول انهيار جسر أنشأه مهندس ناجح . ومن بين العمال بوجد طالب جامعى سابق كان يدرس على يدى المهندس الكبر الذى تخلى عن دراساته الهندسية كى يعمل بالمشروع بسبب الضائقة الاقتصادية التى عاناها أهل بيته الذين كان ينفق عليهم من أجره الضئيل .

يستغرق مسار المسرحية عدة ساعات من صباح بوم أحد . وقد اجتمع اصدقاء أندريسيتو Andresito من أجل الاعداد لمباراة كرة قدم ، والتعليق على تقاعسه فى العودة من مشروع الانشاء الذى يقع خارج نطاق المدينة . وتنتظر أمه ، التى ينتابها القلق من أن مكروها قد ألم بولدها ، عودته على أحر من الجمر لأنها تحتاج ما تقاضاه من أجر كى تسدد دىناً لا يستطيع الانتظار . وتمزح الشلة Barra (أى مجموعة أصدقائه) أمام منزل المهندس الواضح للعيان ، وينتاب زوجته القلق نفسه حول عجز زوجها عن العودة للمنزل فى موعده دون مبرر . ويتم الجمع بين هاتين المجموعتين القلقتين - من الواضح أنهما تمثلان شريحة العمال وأصحاب العمل التى تعد من معالم النظام الاقتصادى الاجتماعى المهيمن على الارجنتين خلال فترة ظهور المسرحية - عن طريق القرب المكانى فى المقام الاول. وتتأكد مسرحانة هذا القرب المكانى فى أنه من

غير المعتاد أن تحاط البيوت الراقية داخل المدينة والعمارات فى بيونس آيرس بمساكن أقل تواضعاً وقاطنيها . كما أنه تم الجمع بين المجموعتين عندما قررت أم أندريسيتو أن تزور زوجته لتقصى الاخبار حول المفقودين ، وأخيراً عندما أعلن أن كليهما بات ضحية لانهيار الجسر. ويستخدم جوروستيزا موضوع الموت العتيق بوصفه اداة تسوية اجتماعية كى يجمع أثناء نعى الضحايا بين المجموعتين المتعارضتين التى أكدت المسرحية على عداءاتهما الاجتماعية باستخدام اشكال عديدة من الحدود المكانية .

لكن مسرحية جوروستيزا ليست نعياً مبكياً لعوامل سوء الفهم التى تعكس الفروق الطبقية الاجتماعية والاقتصادية ، كما أنها ليست مديحاً مفرطاً فى التفاؤل للكيفية التى يمكن عن طريقها تنحية هذه العداءات جانباً عندما تتوحد الأحزان . وفى واقع الأمر تلعب مسرحية " الجسر" على وتر المفارقة المتمثلة فى التحول الجسدى ، اذ إن زوجة المهندس تكشف الملاءة التى تغطى الجسد الذى تتسلمه لتجد أنه جسد اندريسيتو . هنا يسدل الستار على صورة أمه التى تمسرح الصدمة الهستيرية التى تتعرض لها الزوجة وهى تحنو بيديها على رأس ولدها المتوفى ولبس ذلك بمشهد يدور حول المصالحة عند الحزن، الموجودة فى أشكال اجتماعية أكثر تفاؤلا متل مسرحية "جمع أولادى " (١٩٤٧) All My Sons للكاتب آرثر ميللر Arthun Miller . من الواضح أن السمة المميزة لمسرحية الجسر لجوروستبزا تتجسد فى أنها عرضت عام ١٩٤٩ وتدور احداثها عام ١٩٤٧ ، وهى الفترة الذهبية حقا لحكومة بيرون الشعبية فى الارجنتين ، فترة انقلاب اجتماعى شديد بسبب السياسة البيرونية التى تشجع على المواجهة الاجتماعية العدوانية . وهناك سؤال سوسيولوجى وسياسى هام يدور حول ما اذا كانت هذه المواجهة ذات نفع أم لا ، أو أنها مجرد احد أساليب الدهماوية * التى يسلكها بيرون . وفيما يتعلق بالانتاج الثقافى سنجد أن الادب الارجنتينى المكتوب خلال الأربعين عاما الاخيرة حول العداءات الطبقية والمواجهة الاجتماعية قد خلق نوعا خاصا من الادب الارجنتينى وحفز عدداً كبيراً من الدراسات التحليلية . (٥)

* الدهماوى هو مهيج أو خطيب يستغل الاستياء الاجتماعى لاكتساب النفوذ السياسى. (المترجم)

لاتشير مسرحية جورستيزا ، سواء بشكلٍ علنى أو حتى بالايحاء من بعيد ، إلى الحكومة البيرونية التى اعتلت السلطة عام ١٩٤٦ . لكنه من الخطأ الجسيم أن يتم تجاهل هذه الناحية ، أو غض النظر عن أهميتها فى تقبيم السبل التى استخدمها الكاتب المسرحى من أجل تأسيس العناصر السيميولوجية فى مسرحيته . وليست مسرحية " الجسر " بطبيعة الحال فى حاجة للإشارة من قريب أو بعيد إلى بيرون ، أو حتى برامج حكومته وأهدافها السياسية . ولا يستطيع متفرج أرجنتينى أن يتجاهل أهمية الفترة الزمنية التى جرت فيها احداث المسرحية . كما أن كليشيهات المواجهة الاجتماعية التى يشع صداها فى المسرحية تعد أهم التفاصيل التى بؤسس عليها العمل معناه . وعلى المنوال نفسه ، إذا فقدت المسرحية فواها الاجتماعية السياسية الخاصة بالنسبة للقارئ الذى لا يألف الفترة البيرونية فى تاريخ الارجنتين ، فإن مسرحية الجسر لا زالت تحمل معان كثيرة فى سياق الصراع العالمى المؤسف بين الطبقات الاجتماعية الاقتصادية ، وبين العمال وأصحاب العمل . وهذا هو الصراع الرئيسيى الغالب على المسرحية ، والنظر إليه فى سياق البيرونية سوف بؤسس معناه بالنسبة للمتفرج .

لكن دعونا نعود إلى مسألة المسرحانية المجردة فى مسرحية " الجسر ". تتمثل احدى الاستراتيجبات الواضحة التى يستخدمها جوروستيزا ، والتى لا يمكن استخدامها إلا عند مستوى معين من التطور الفنى والموارد التى تسمح مثلا باستخدام مسرح دائرى ، فى تقسيم فصلى المسرحية إلى جزئين ، ألا وهما الشارع La Calle ، و المنزل La Casa وهكذا توجد فترة فاصلة وسط كل فصل تدار فبها خشبة المسرح ، ويصبح الجانب الآخر من الممر والبلكونات التى تتجمع أمامها الشلة ، الفتحات الخارجية الخلفية لحجرة المعيشة بمنزل المهندس . وعلى الجانب الآخر من الباب الامامى يوجد الشارع الذى يقطنه الشباب الفظّ الذى تشعر الينا Elena زوجة المهندس أنهم يهددونها .

لا يكتفى جوروستيزا بأن بلعب على وتر العلاقة المقلوبة / المعكوسة لحد فاصل - فى هذه الحالة منزل المهندس وفروق الطبقة الاجتماعية الاقتصادية التى يمثلها مقابل

الشباب الذين يجعلون من الشارع وملعب كرة القدم مأوى طبيعيا لهم - بل انه يربط الجانبين معاً بعدد من التصرفات التى تتكرر تفاصيلها على جانبى الحد الفاصل . وهكذا ، نرى فى مشهد بالشارع أن بائع الخبز يقترب من الباب ويحييّ ربة المنزل ، وفى المشهد التالى بالمنزل نرى السيدة وهى تقترب من الباب استجابة لوصول البائع ، وتكرر مناقشتها . وبهذه الطريقة تؤكد مسرحية " الجسر " على الحد الفاصل بين قطاعى الواقع الاجتماعى الاقتصادى السائد ، وتلقى الضوء فى الوقت نفسه على الصلات الاجتماعية التى تربط بينهما . وهذا يصبح بدوره الأداة الرئيسية التى تنبنى عليها المسرحية .

تقوم الدراسة الحالية بتحليل سبع استراتيجيات استخدمها جوروستيزا من أجل تأسيس المعنى فى مسرحية " الجسر " ، وصياغة وشرح مسألة الصراع الاجتماعى الاقتصادى الذى يدور موضوعه وقصده حول مايلى : أولا استراتيجية توليد النص التى تتمثل فى إمكانية قلب مناظر خشبة المسرح واستخدام الحد الفاصل فى مقدمة المنزل . ثانياً ، الرمزية المطلقة للجسر ، سواء بوصفة مجازاً مرسلاً للمؤسسة الرأسمالية ، ورمزاً على الفشل فى التقريب بين الطبقات الاجتماعية .ثالثا ، البلاغة المتمثلة فى غياب الشخصيتين الرئيسيتين فى المسرحية ، ألا وهما آندريسيتو والمهندس (أو بالأحرى الشخصيات الرئيسية الثلاث ، حيث إن الجسر له نفس الاهمية السميولوجية كالبشر المشاركين الآخرين) . رابعاً ، استخدام الكليشيهات البيرونية بوصفها آثاراً متبقية للصراع بين الطبقات المتعارضة . خامساً ، الأهمية الخطابية للأسئلة المطروحة والردود المناسبة أو غير المناسبة عليها بغية اعادة تعريف نقاط المعنى فى المسرحية . سادسا ، الأهمية المجازية للموضوعات الرئيسية التى يدور حولها الحديث ، مثل مباراة كرة القدم ، والمال ، والسلوك السليم ، ووجود تفصيلات مسرحية هامة ، مثل أجراس الكنيسة . سابعاً ، التوتر المثمر بين ما يتصف به الممثلون من عدم فصاحة ، وسباقهم المسرحى المجرد .

لا أدرى اذا ما كانت مسرحية جوروستيزا هى أول عمل أرجنتينى يستخدم الديكور المقلوب بحيث يقع حدثان متجاوران على جانبى حائط ، أو حد فاصل مادى مشابه ،

وتترك الاحداث احد جانبى الحاجز فى أحد الفصول ، وتظهر فى الفصل التالى على الجانب الآخر، وهكذا دواليك .وفى الدراما الحديثة ، يقوم الكاتب المسرحى البريطانى آلان آيكبورن Aychbourn باستخدام هذه الاداة استخداماً مكثفاً فى بناء ثلاثيته المسرحية الغزوات النورماندية The Norman Canquests عام ١٩٧٥ . وعلى الرغم من أن روبرتو آرلت قد استخدم بوفرة التفاصيل التعبيرية الواضحة فى مسرحياته ، فإن جوروسنيزا – على حد علمى – هو أول من جعل المسرح محوراً لعالم الشخصية المزعوم الذى يتخطى التطابق الخيالى بين حدود خشبة المسرح وفضاء العالم الواقعى ، وليس مجرد اعادة الخلق الطبيعى لمكان معيشة معين .

إن المقارنة بين جورستيزا وآرلت سوف تكون مفيدة فى هذا الخصوص . فآرلت يفسح المجال للحدود المادية للعالم الحقيقى الذى يقدم على خشبة المسرح من أجل حشد عالم اللاوعى أو أحلام اليقظة الأكثر ثراءاً وتعقيداً ومغزى . وهكذا ، يتم تكبير البيت التعيس الذى يتمثل فى حجرة الفتاة الخادمة كى يسع عوامل الراحة والرفاهية على متن السفينة ، والمقصورات الراقية . من الواضح ، أن هذه المشاريع فى مسرحية "ثلاثمئة مليون " تجرى فى عالم غير واقعى أو ملموس بشكل واضح . وفى حالة مسرحية " الجسر " وأعمال جوروستيزا الأخرى ، يتضح كذلك أن الفضاء المنتظم لخشبة المسرح تسكنه شخصيات ، وتدور فيه مواقف ، ينظر اليها بوصفها تجسيدات طبيعية لواقع اجتماعى حالى . وهكذا ، تقوم مسرحية جوروستيزا على توتر مثمر بين المسرحة، وعالم المسرحية المقدم . كما أن استخدام حاجز مادى لفناء المنزل يمكن من التأكيد على الهوة الفاصلة بين الافراد الذين تقع صلاتهم الاجتماعية الرئيسية فى عرض الشارع ، والاسرة التى تقطن المنزل المريح للطبقة المتوسطة .

يتمثل أحد المعالم الحاذقة لمسرحية " الجسر " ، والتى توفر لها التواصل بين المشاهد الأربعة وراء تقسيمها الرسمى (إلى فصلين ، وفضائين فى كل فصل) ، فى الحركة المادية من فضاء إلى آخر . وهكذا ، يفصل بين الشخصيات التوتر الاجتماعى الاقتصادى للنظام الطبقى فى الارجنتين ، ولكن يتم الجمع بينهم على الأقل بالقدر الذى يجعل التوترات الناشئة بينهم نتيجة الاتصال اليومى والتبادل الاجتماعى .

وتقوم المسرحية باستخدام المعالم التى يسهل قبولها فى هذه العلاقة الاجتماعية ، وتتحقق احدى هذه المعالم فى ألفة الجمهور المباشرة مع عالم المسرحية ، مثل التقارب الشديد بين المنازل الفخمة والمساكن الفقيرة فى المنطقة العمرانية الكثيفة فى بوينس آيرس ، والعداء القائم بين قاطنى الشارع وأصحاب الاملاك، والهموم اليومية بشأن البقاء الاقتصادى ، والنزعة الاستهلاكية التى تتباهى بها الطبقة المتوسطة ، وعلاقة العامل بصاحب العمل التى لا تربط فقط الطبقات الاجتماعية، بل تشكل أيضا مصدراً أساسياً للاحتكاك بينهما، وكذلك المشاعر اللاعقلانية من أن الطبقة الاخرى لا تستطيع تفهم المشكلات الخاصة بهم . تمتلئ مسرحية " الجسر " بوفرة من التفاصيل فى هذه الناحية، ولاشك أن تصميم الملابس وأساليب التمثيل (بما فى ذلك اللهجات الاجتماعية ، ومقامات الصوت ، والمفردات اللغوية ، والإرشادات) سوف تسهم فى التأكيد بشكل دائم على هذا الانفصال أو التعارض .

إن الربط بين الفضائين اللذين يفصل بينهما الحد الفاصل لفناء المنزل يؤكد على الاشياء التى تجمع بين أفراد الجانبين ، وهى الأسرة والاصدقاء الذين يعملون فى مشروع بناء الجسر الطموح . وعندما تذهب أم أندريسيتو إلى منزل المهندس كى تستفسر من زوجته عن أسباب التأخر دون مبرر فى عودة العمال فى عطلة نهاية الاسبوع من المشروع ، وكى تطلب منها مالاً من أجر ولدها حيث كانت فى أمس الحاجة إليه ، فإن ذلك قراراً يعبر عن العلاقة المتداخلة بين هذين العالمين . وطوال المسرحية ، نجد أن التفاصيل العرضية التى تسد الهوة بين العالمين تقوم بتدعيم هذه العلاقة ، مثل الكلمات المتبادلة بين الافراد عند وصولهم للمنزل أو مغادرتهم له، وشكاوى (إلينا) من أن الشباب الذى يلعب فى الشارع يزعجها ، وتعرض مصراعى البلكونة للضربات من ان لآخر من جراء كرة القدم التى يلعب بها الصبية فى الشارع ، وهلم جرا. وعلى الرغم من غياب التماثل التام (إذ إن ظهور أفراد المنزل بالبلكونة عند سماع صوت عربة الاسعاف القادمة فى نهاية المشهد الثانى من الفصل الثانى لم يتم التمهيد له فى نهاية المشهد الاول الواقع فى عرض الشارع) ، فإن التمهيد للحدث والترجيع له من قبل جانبى الحد الفاصل نربط بين " العالمين " ، والطبقتين الاجتماعيتين معاً رغماً عن عداءاتهم وخصوماتهم :

والد إلينا .. ياهذا ... قل لي ... أحضراتكم أصدقاء لـ ... (يشير ناحية اليسار) ... هل هذا الفتي من هنا ... ليس حقيقياً ؟

تيلو (خائفاً) : أصدقاء أندرس .

الأب : أندرس ، نعم . انه يدعي أندرس .

تيلو : نحن أصدقاء بالطبع ! لماذا ؟

الأب : قل لي ... هل يعيش مع أحد غير أمه ؟ هل له أب ؟

تيلو : كلا ، انه يعيش مع والدته وأخته الصغيرة .

الأب : إيه ... (يفكر ملياً) ... حسناً ، شكراً .. إيه ...

تيلو (في انفعال) : لكن لماذا تسألني عن ذلك ؟

الأب (يدور بينما تقع يده علي مطرقة الباب) : لاشئ ، لا شئ ... (ص ٩٢)

وفي المشهد التالي يدخل الأب المنزل فيسمع ابنته التي تنزعج من تدخل الأم في شئون منزلها تهدد بالعمل علي طرد أندريسيتو :

الأم (ثابتة العزم وينتابها الخوف) : كلا ، يجب أن تعدني أولاً أنك لا تفعل ذلك .

إلينا : سأفكر في ذلك أولاً ، والآن من فضلك اخرجي .

الأم : كلا ياسيدتي ، عديني ألا تفعلين ذلك (يصل الاب ، ويسمع الكلمات الاخيرة التي قالتها الام .. خطواته بطيئة ، ويظهر علي وجهه تعبير الحزن عند دخول المنزل ، وينظر إلي الامرأتين بوجه يتملكه الهذيان تقريبا (ص١٣٣) .

هناك نذير واضح فى كلا المشهدبن من أن مكروها قد ألم بالجسر . ويشعر والد إلينا بالتعاطف الشديد مع الطبقة العاملة ، الأمر الذى يجعل ابنته تشعر بالاشمئزاز؛ فهى لا تستطيع تفهّم تقريعه المطول ضد المكانة الاجتماعية التى حصلت عليها ،

والتى تستغلها فى دعمه . نتيجة لذلك ، يقوم بالجمع بين الجانبين معاً بحركته الجسدية من فضاء لآخر ، لذا يصبح من المناسب أن يقوم هو بالاعلان عن المأساة التى وقعت .

ومن خلال استراتيجيات الربط بين جانبى الحد الفاصل واللعب على وتر البعد والقرب المادى والمعنوى ، تجعل مسرحية " الجسر " من التفاعل بين الشارع والمنزل احد أهم ادواتها الدرامية كما يتفق مع اهتمامها بالتعبير عن مشكلات شرائح الطبقة الاجتماعية المطحونة فى الارجنتين :

إلينا : (...) (يسمع من جديد الضوضاء التي تحدثها الكرة عند اصطدامها بالنافذة) مرة أخري هؤلاء الأشقياء (تذهب نحو البلكونة ، لكن تقف علي بعد خطوات قليلة) . لا أعرف لماذا ، لكنهم سيظلون يلعبون دائماً كالعادة ! (ص ٦٨)

كُتبت " الجسر " وعُرضت قبل ظهور نظريات جاك ديريدا Derrida حول " المركز الغائب " للمعنى بحوالى عشرين عاماً . ترتكز هذه النظريات حول افتراضية فلسفية مؤداها أن مجتمعنا اللغوى والدينى (وهما ببساطة سمتان للرغبة التنظيمية نفسها) يفترض وجود مركز مجرد للمعنى حيث نستطيع من خلال لغاتنا الثقافية (اللغوية والمتيافيزيقية والاجتماعية) الاستشفاء والارسال أو الاتصال . (٧) لكنه جدير بالذكر أن جورستيزا يقيم مسرحيته حول الغياب الواضح للشخصيات الرئيسية الثلاث : آندريسيتو والمهندس والجسر نفسه .

وفيما يتعلق بالأهمية السميولوجية ، فإن الجسر له نفس " شخصية " الممثلين البشر، ولاشك أن المسرحية بالكامل تقوم حول صورة المشروع الانشائى .

ان استخدامى لفعل " الجسر " المجازى - فى اشارة للاستراتيجيات التى تؤكد على العلاقات المتعضة بين عالمى المسرحية الماديين بوصفهما مجازاً مرسلا للطبقات الاجتماعية المتعارضة - هو تضمين مستهدف للكيفية التى يصبح بها الجسر، بوصفه المشروع الانشائى الذى يجمع بين آندريسيتو والمهندس معاً فى علاقة عمل، رمزاً

أسمى للقلق الذى ينتاب المسرحية تجاه الجسور الخطرة المتواجدة بين الطبقات الاجتماعية فى الارجنتين . ويتزامن انهيار الجسر الذى يتسبب فى مقتل الشخصيتين الرئيسيتين اللتين لا نراهما أبداً ، مع تحطم وسائل الاتصال الغامضة بين الطبقات الاجتماعية . وعلى الرغم من أن إلينا زوجة المهندس تسمح على مضض لأم آندريسيتو بدخول بيتها ، وتدخل معها دون حماس فى نقاش ، فمن الواضح أنهما لا تجمعهما أرضية واحدة مشتركة فيما يختص بالمبادئ الاجتماعية التى بجسدونها . وعندما تجرؤ أم آندريسيتو على طلب سلفة من أجر ابنها هى فى أمس الحاجة اليها ، فإن خيوط الاتصال تتقطع بينهما . وعند هذه اللحظة يصل والد إلينا كى يبلغهما أن الرجلين قد لقيا حتفهما فى انهيار بناء الجسر .

غير أن المشهد بأكمله ، وهو آخر مشاهد المسرحية الاربعة ، يظل بتطور بقدر كببر من التوتر نحو انهيار سبل الاتصال بين المرأتين الاشد قرباً من البطلين الغائبين . وهكذا ، تظهر الشخصيات الرئيسية الثلاث متأنقة طوال هذا المشهد بشكل مؤقت وغير تام . ويجمع بين المرأتين الرباط الاقتصادى بين الرجلين ، ويصعب القول ما اذا كان فشل الاتصال بينهما حول قضية أجر آندريسيتو يمهد للاخبار حول انهيار الجسر ، أو ما اذا كانت الكارثة تؤكد الانشقاق الذى لا يمكن علاجه بين العالمين الاجتماعيين اللذين تجسدهما المرأتان . فكلاهما يتهم الآخر بلغة تتفق مع أوساطهما الاجتماعية المختلفة بالافتقار إلى الاهتمام والتقدير :

الأم (بدون قصد وبصراحة) : بالطبع أنا أزعجك .

إلينا : لا يوجد ازعاج ، ولكني ببساطة لا أشعر بخير .

الأم : حضرتك أيضا مهمومة ، أليس كذلك ...

إلينا : من قال لك ذلك .

الأم : و ... أنا ألاحظ ذلك ...

إلينا : من فضلك ! حضرتك ترين أشباحاً أو خيالات من حولك . انكم متشابهون ،

إذ تتخيلون الاشياء التافهة علي أنها ماسأة .

الأم : لماذا لا ترغبين في انجاب أطفال ؟

إليـنـا : بالطبع لا أريد (صمت ودهشة الأم تزعج إلينا) ، لهذه الاشياء وقتها . الابناء شئ جميل ، ولكن ذلك يتطلب العمل الكثير . (يزداد اندهاش الأم) إلي جانب أنه فيما يتعلق بالأعمال المنزلية فلا تفكري !

الأم (تفيق من دهشتها رويدا رويداً) : انظري هنا الواحدة منكن تفكر في كل شئ، ولا تفكر في الابناء (ص ١٠٣)

اذا كان الجسر الذى لا يستطيع المتفرج أن يراه يمثل المبدأ التنظيمى السائد فى المسرحية ، والذى يشكل استعارة للهوة المادية والاجتماعية الاقتصادية الفاصلة بين طبقتى المسرحية ، فإن الشخصيات الرئيسية الغائبة تشكل كل منها أحداث واهتمامات العالم الذى ينتمون إليه .

ويتكون الحدث الدرامى لمشاهد الشارع بشكل أولى من اللعب العرضى بكرة قدم عندما - يجتمع أصدقاء آندريسيتو انتظاراً له كى يشاركهم المبارة ضد فريق خصم . وعندما يصبح غيابه حافزاً للقلق الحقيقى ، فإن الحدث يتحول إلى مناقشة المال الضرورى للبقاء اليومى بين الفقراء ، ويقوم أصدقاؤه بجمع مبلغ من المال لتغطية أجره الذى يتعين أن تحصل أمه عليه بحلول الظهيرة كى تسدد ديناً لابد من دفعه . تشكل الحركات الشفهية والايمائية ، بين السكان المرتبطين بهذين الحدثين الرئيسيين لجانب الشارع من الحد الفاصل ، تشكل المحتوى المباشر للمشهدين .

وفى حالة مشاهد المنزل ، نجد أن عصبية إلينا المتزايده من جراء غياب زوجها دون مبرر تدفعها لان تتجادل بدورها مع أخيها الاصغر (الذى يتهمه بالتطفل عليها وعلى زوجها) ، وأبيها (الذى تسانده، ولكن تتهمه برفض مكانتها الاجتماعية والاقتصادية الجديدة فى حين يتعاطف مع المحرومين) ، وكذلك أم آندريسينو (التى تتهمها إلينا شفاهية بجميع " خطايا " الطبقة الدينا ونقاط ضعفها) . وبهذه الطريقة ، لا يظهر أى

الرجلين أو الجسر على خشبة المسرح بشكل واقعى ، على الرغم من أن سيارة الاسعاف تجمع بين جسديهما فى نهاية المسرحية . وهما يزدادان قوة بوصفهما مركزين غائبين ، وبوصفهما المرجعين اللذين ينبنى عليهما هيكل المسرحية .

لـيس من قبيل المصادفة أن تعرض " الجسر " خلال أزهى فترات حكومة جوان دومينجو بيرون Peron إذا إن زوجته إيفا قامت بجولة دعائية ناجحة لاوربا عام ١٩٤٧ ، مثلت فيها حكومة زوجها أمام كبار القادة الاوربيين . وكانت الاحتفالية التى واكبت جولتها تستدف إضفاء مسحة من الاحترام الدولى على الحكومة البيرونية الشعبية . ولهذا ، ليس من قبيل المصادفة أيضاً أن مسرحيته تنتمى لهذه الفترة الهائجة من تاريخ الارجنتين الاجتماعى، إذ تحتوى على صدى كبير للشعارات التى أطلقتها الحكومة البيرونية . وفى عام ١٩٤٧ ، كان هذا الصدى يمثل تحدياً مباشراً للمتفرج كى يدركها على عواهنها ، ويقبلها كأداة صالحة لتحديد البيئة الاجتماعية للمسرحية ، والقضايا الكبرى للصراع الطبقى السائد فى تلك الفترة ، والتى كانت تشير إليه .

ومن قبيل الجدل ما إذا كانت " الجسر " قد تعتبر مثالاً على أدب ما بعد الفترة البيرونية أم لا . وهى بطبيعة الحال ليست دعاية بارعة بسبب بنائها المعقد ، ولكن قد يسهل فهمها على أنها نص موالٍ للفترة ذاتها . ويتمثل السؤال الهام فى الرنين الذى تعطيه هذه الكليشيهات للعمل ، وعبئها الوظيفى مقابل أى جمهور يمثل الارجنتين بشكل معقول عام ١٩٤٧ ، أو بعد ذلك بحوالى أربعين سنة . وهى كذلك تمثل تحدياً للجمهور لانها تستلزم نوعاً من التعاطف الذى يستثار للعالم الاجتماعى الذى ينتمى إليه آندريسبتو - و " الجسر " لا يعنيها أن تزن مشاعرنا نحو الشوارع وقاطنيها ، وتجاه القيم التى تجسدها إلين الفاسقة - وتقبل كذلك الكليشيهات التى تتلفظها الشخصيات المأخوذة من الجموع الشعبية التى كانت تناصر بيرون :

تيلو : هل يبدو لك أنك معي ستذلين من أجل هذا ؟

انجيليكا (اخت آندرس) : معك ، أو مع أي شخص آخر ! ولا تعارضني في ذلك ،

لإنني مررت بذلك حديثاً . فأنتم تكثرون في الابتسامات والملاطفة ، لكن حينما احدثكم عن المال تبدأون في الحديث عن شئ آخر ، كما لو كنتم لا تفهمون . هل يبدو لك أنه من الممكن تحمل ذلك ؟

تيلو : لكن معي شئ مختلف .

انجيليكا : نعم شئ مختلف . لكن الشئ نفسه ، يجب أن أذل وأرخص نفسي .

يتلو : اسمعيني ياانجيليكا . أريدك أن تفهميني . اننا مع بعض شئ مختلف ، ويجب أن نساعد انفسنا ، فمن سيساعدنا ؟ عمتك ؟ بيني وبينك ، لا أحد سيذل أو يرخص نفسه ، وإذا لم يكن الامر كذلك ، فلن نستطيع العيش . (وقفة قصيرة) اذهبي واطلبي منهم ذلك .

انجيليكا : لماذا يجب علينا أن نطلب ؟

يتلو : بيننا هذا ليس طلباً ، فالواحد منا يعرف ذلك ، ولا ينتظر لكي يطلبوه منه بالرغم من أن لديه القليل .

انجيليكا : ولماذا لدينا القليل ؟

تيلو : (ينظر لاسفل بوجه عبوس) ان هذا أمراً آخر .. (ص ٢٨)

إن التعرف على استخدام الكليشيهات فى عمل جوروسيتزا لا يعنى رفض حواره الدرامى ، ولا الانتقاص من شخصباته كما أن تقييم " الجسر " بوصفها عملاً بيرونياً سوف ينتمى بصورة أكبر إلى التحليل التفسيرى وليس السميولوجى . لكن من الواضح أن جوروستيزا يعول على الاستخدام الشرعى للكليشبهات التى تعكس من وجهة نظر التوثيق السوسبولوجى المشاعر التى سيفترض المرء أنها تنتاب أفراد الطبقة المتوسطة فى الارجنتين فى موقف مشابه عام ١٩٤٧ . ولطالما أشار علماء اللغة إلى أن الكليشيهات قد تكون مخلة بالمعيار الأمثل للابداع والتطور اللغوى ، لكنها تتكرر بشكل كبير فى آية لغة (بمعنى أنها تنوعات من المصطلحات والتراكيب الاعرابية

الجامدة ذات المعنى الواحد فى سياقات براجمتية معينة) ، وقد يؤكد المرء أنها كذلك لان هناك شعوراً بأنها صادقة بشكل ضرورى . (٩)وبطبيعة الحال ، تضطلع الكليشيهات،فى العمل الفنى الذى يتسم بالابداع الخلاق الذى يستحق الثناء، بوظيفة مؤكدة بشكل خاص ، بوصفها علامات متميزة داخل الإطار الهيكلى العام. وفى هذه الحالة ، تقوم الكليشيهات التى تعبر عن الاستياء نحو اهانات الظلم الاجتماعى المتمثلة فى أهالى الشارع ، وكليشيهات الازدراء التى تتلفظ بها إلينا ، خاصة فيما يتعلق بالمقصورية المتبادلة لنظرة كل منها للعالم ، بالتأكيد من جديد على الهوة الفاصلة بين الطبقتين .

اذا رغب العمل فى أن يدرك المتفرج الكارثة الاقتصادية الحقيقة التى ستلم بأم آندريسيتو بالاشارة إلى الفسوق الاناني من جانب إلينا ، فإن الاماكن العامة البالية تتخذ جانب المعارضة الابجابية والسلبية فيما يختص بالظروف الخطابية للمسرحية التى تحدد تعاطفات الجمهور . وبطبيعة الحال ، فإن أنماط الحديث التى اشبر إليها لا يمكن اعتبارها كليشيهات إلا فى اطار السياق الاجتماعى اللغوى والإيديولوجى ، أى فى اطار الآراء المتعلقة بالادوار الاجتماعية ، والاحتكاكات الاجتماعية والمسئوليات الاجتماعية فى الارجنتين المعاصرة منذ الفترة التى تعالجها المسرحية حتى الوقت الحاضر . وبالنسبة للمتفرج – أو القارئ غير الارجنتينى للمسرحية الذى لا يألف هذا السياق – فإن " الجسر " ستظل تكشف عن قدر معين من المشاعر المألوفة من قبل الشخصيات . ولا يصدق هذا لأن معظم الشخصيات تتحدث فى كليشيهات المحادثة اليومية فحسب ، بل أيضا لأنه مهما كان الاطار الاجتماعى الثقافى للفرد ، فلن يخطئ المناورات الخطابية التى يستخدمها جورستيزا كى يحشد تعاطفنا مع الشارع . ويحدث ذلك لدرجة أنه اذا عجز المتفرج عن الانحياز لأصدقاء آندريسيتو وأسرته ، فلن يكون أمامه خيار سوى الاحساس بعدم مقبولية المسرحية بأسرها . وبهذا المعنى ، فإن الكليشيهات تشكل عنصراً هاماً فى مسرحية " الجسر " ، بغض النظر عن أى رنين ظاهرى للبرونية قد تحويه .

هناك سمتان لغويتان أخريان فى " الجسر " تستحقان التعليق عليهما فى هذا الخصوص . فأى نص سمبولوجى ، خاصة النصوص الفنية أو الأدبية واضحة المعالم ،

يتسم بأساليب صياغة معينة تؤكد الحاجة للتطوير ، والشرح ، وتجسيد النمط الخفى المحفز الذى تهتم به . ويرى أحد المنظرين الادبيين أن الاعمال الادبية عبارة عن توسع فى استخدام الهيبوجرام Hypogram ، وهو الصيغة السميولوجية الغالبة على العمل الذى يمكن تجسيده بوصفه صبغة أو جملة رئيسية (مثل عنوان عمل أو حكمة معبرة) . (١٠) وفيما بين الهيبوجرام والنص الواضح تماماً تتوسط أساليب هذه الصياغة . فهى تعلل نسيج العمل نفسه ، والتحويلات والشروح العديدة التى تشكل تدفق الرواية ، أو التبادل الحوارى فى حالة المسرحية .

وفى " الجسر " هناك سلسلة من الرموز اللفظية التى تعلل لأغلبية المحادثة التى تجرى بين الممثلين على جانبى الحد الفاصل . وهناك مشاركة فى بعض هذه الرموز. وهكذا ، نرى أن أصدقاء آندربسيتو وأسرهم يشعرون بالقلق حول المال الذى تدين به أمه والأجر المنتظر الذى يعجز عن العودة به .وتحاضر إلسنا أخيها وأبيها حول المال الذى يجب عليها أن تنفقه عليهم ، وعدم احترامهم لمكانتها الاقتصادية . وهى لاتقوم على وجه الخصوص بشجب أبيها بقوة على تضييع المال على القمار ، بل تسخر منه بسبب المال الذى خسره فى عمل تجارى ، ولتعاطفه مع المحرومين اقتصاديا ، وهى التهمة الكبرى فى نظرها :

إليسنا (تبدأ في التحدث بشكل هستيري) : بعد كل الذي فعله لويس (زوجها) وأنا قد تم التعامل معنا من أجلك هكذا ؟ (ص ٦٣)

تتلائم موضوعات المناقشة الأخرى مع العوالم الاجتماعية المتصارعة . هكذا يقوم الشباب فى الشارع بمناقشة لعبة كرة القدم ، ويقضون وقتهم أثناء المشهد الأول على خشبة المسرح فى تقافز كرة قدم (وفى مشهد الشارع الثانى ينخرط معظمهم فى جمع المال الضرورى من بين أنفسهم كى يسددوا دين أم آندريسيتو . وعلى النقض الآخر ، تهتم إلبنا بموضوعات الحديث المبتذلة التى تلائم طبقتها مثل مناقشة موضات الملابس مع زائرة ، والشكوى من سلوك أخيها الصغير المشين ، والتحسر على قلة الخدم ، والورطة التى تواجهها ربة المنزل فى الطبقة المتوسطة . وهناك تفصيل آخر بسبط بربط

بين الاحداث والمشاعر معاً، إنه يوم الاحد ، ويغلب على الاصوات على المسرح رنين جرس الكنيسة الذى يدعو الناس لحضور القداس فى موعده .

وتشير الشخصيات إلى الذهاب للقداس ، وتقوم الاجراس بدور أكثر اصرارا ، حيث انها تجسد التوترات المتزايدة فى المسرحية ، وتدلك على حل العقدة النهائى بصورة مأساوية . ولاتعد الاجراس بطبيعة الحال إشارة لغوية . بل هى كناية عن الرموز اللغوية فى المسرحية ، والاشارات إلى قداس الاحد ، ومباريات كرة القدم يوم الاحد . وهكذا ، تصبح عنصراً من عناصر الصيغة اللغوية التى تعطى " الجسر " مادة جدلية .

اذا كانت هذه الرموز اللغوية تشكل جزءاً من المسحة العامية الطبيعية للمسرحية (إذ إنه فى مجالى اللغة وموضوعات المحادثة تصور الشخصيات المعالم السوسيولوجية الحقيقية للمجتمع الارجنتينى الذى تقدمه المسرحية ، فإن إحدى السمات اللغوية الخاصة التى قد تكون معيارية تتخذ أهمية مبالغاً فيها فى حديث الشخصيات . وأشير فى هذا الصدد إلى الاستخدام المغالى الواضح للأسئلة خلال المسرحية بأسرها ، وفى جميع مشاهدها .

وتتسم بعض هذه الاسئلة بطبيعة براجماتية ، أى أنها طلبات لمعلومات معينة ، أو لاجابة بنعم أو لا . ويتمثل أحد الامثلة الهامة فى صيغة الاستفهام : متى يصل آندريسيتو ؟ ، ولازمته : ترى ماسبب تأخيره ؟

تتسم الاسئلة الاخرى بطبيعة خطابية ، وليس الغرض منها توضيح نقطة معينة ، بل نقص التأكيد من قبل آخر ، أو التركيز على شئ قبل . وتستخدم إلينا الاسئلة الخطابية بصورة مكثفة ، مثل السؤال الذى طرحته على أبيها وأوردناه سالفاً :

أيتم التعامل معنا هكذا ؟ (ص ٦٣)

ان الحديث الدائر بين تيلو وصديقته آنجيليكا Angelica حول الاهانات المترتبة على الفقر- يمكن أن يكون على سبيل المحاكاة الساخرة للأسئلة والاجابات الهامة ،

وهى أمثلة على زيادة الوعى الاجتماعى بما يتفق مع الصالح البيرونى للعمل . ومما لا شك فيه أن جوروستيزا لا يحاول تقديم محاكاة للشخصيتين، أو المشاعر التى تنتابهما . لكن الحقيقة الباقية فيما يختص ببرجماية الحديث أن النبض السائد على النص يتكون من أسئلة تطرحها الشخصيات على بعضها البعض ، والردود عليها ، والتى تكشف بها عن مشاغلها ، ومشاعرها الفياضة نحوها ، وهى المشاعر التى تتجسد غالباً فى أشكال مألوفة بالية . وتظهر هذه السمة بوصفها احد المبادئ الاولية لتوليد النبض فى " الجسر " ، ولعلها تكون من أكثر العناصر كشفا للاضطراب على الجانبين تجاه ظرف من الظروف (وهذا فى حد ذاته يجسد صراعاً اجتماعياً أكبر ، ونظاماً هيكلباً معيباً) مما يعوق دون ادراكهم له بالشكل الملائم . ولهذا ، فإن اسئلتهم اللحوحة تدلل على محاولتهم فهم هذا الظرف ، وآثاره التراچيدية . وعلى الرغم من أنه قد يفهم هذا التقييم على أنه دعم آخر لتفسير " الجسر " بوصفها دراما حول الصراع الاجتماعى ، فإن اهتمامى بتوضيح هذه المعالم يستهدف التعرف على دورها فى دعم الترابط السميولوجى للمسرحية .

تتمثل احدى أهم السمات المنتجة فى المسرحية فبما يختص بهذا الترابط فى التوتر القائم بين العامى والتعبيرى . ولا بقتصر مصطلح " العامى " على توضيح الحوار الصادق اجتماعياً ولغويا من قبل الشخصيات ، مثل الاستخدام الطبيعى للصوت والوحدات المعجمية الملائمة ، وكذلك الكليشيهات التى علقت عليها أهمية كبرى . وهى بالأحرى تشير إلى الشعور العام للمسرحية بوصفها صورة دقيقة لسمات معينة فى الحياة الاجتماعية بالارجنتين . وتمثل هذه السمات ارشادات للجمهور كى يؤسسوا تواصلاً بين ألفتهم اليومية بالحياة الارجنتينية وعالم خشبة المسرح . إن ايهام الحائط الرابع لمشاهدة " حياة حقيقية " داخل المسرحية هو المعيار المسرحى الفاعل هنا . وعلى الرغم من ذلك ، فإن دراما جوروستيزا تخرج عن التقليد الراسخ خلال أوائل القرن العشرين ، والمتمثل فى مسرحية " شريحة الحياة " عن طريق استخدام اطار تعبيرى يؤكد تأكبدا استراتيجياً على الصراع الاساسى الذى يعالجه العمل .

إن ديكور خشبة المسرح المقلوب ، والاحداث التى يرجع صداها من مشهد لآخر ، والرنين الخاص للغة الكليشيهات ، والتكرار المبالغ فيه للصيغ الاستفهامية فى الحديث الجارى بين الشخصيات ، ودق الاجراس ، والوجود الطاغى لرمز الجسر غير المرئى ، تشكل جميعا تفاصيل تسهم فى اللاعامية والمسرحانية الواضحة فى مسرحية " الجسر " ويقوم جوروستيزا عن طريق الصراع الصادق اجتماعياً ومنطقياً بقمع جميع السمات المبتذلة والدعائية فى العمل مستخدماً فى ذلك قدراته المسرحية الابداعية . وعندما يتم دعوة المتفرجين لقبول مصداقية شريحة الحياة الاجتماعية التى تقدم لهم بقدر من التردد - يقوم هذا الحشد من المعالم التعبيرية بدعم النسيج المسرحى للعمل ، وتأكيد نمط المتناقضات والصراعات الاجتماعية التى تشكل نقطة انطلاقه الرئيسية .

ولهذه الاسباب مجتمعة ، قد يستنتج الفرد أن مسرحية الجسر هى أحد أهم النصوص متقنة التركيب التى تمثل التياترو اندبندينتى ، وهى ليست بأى حال دراما لكاتب مسرحى مبتدئ. وقد يبدو بالفعل أن روبرتو آرلت متفوق على جورستيزا فى التعقيد السميولوجى ، وأن صمويل ايشبليوم يتخطاه فى مجال تنوع الموضوعات وثرائها . لكن أسباب الأهمية التى تتمتع بها المسرحية واضحة للعيان. أولاً، ان معالجته للتوترات الاجتماعية والسياسية فى حينها يشهد على الالتزام نحو الارجنتين الحديثة من قبل الفرق المسرحية المعاصرة ، ويدحض الزعم الشائع غير الدقيق بالمرة- القائم على أعمال كونرادو نالى روكسلو والاسبانى اليجاندرو كاسونا Casona الذى عرضت أعماله بشكل مكثف فى بيونس آيرس خلال هذه الفترة - بأن مسرح الثلاثينات والاربعينات كان مسرح "الهروب" والمبالغة فى " المثالية" ثانيا، ان الاستخدام التعبيرى للمناظر والديكور المسرحى يشهد لتجريب الكتاب المسرحيين لتخطى الاولوية الشفهية لخشبة مسرح أدبى أكثر منه مسرحى. ثالثا، ان التوتر القائم بين العامية الواضحة والمعلنة والتوثيق الملح للمشكلات المعالجة فى جانب، والاستراتيجيات المسرحية التعبيرية فى الجانب الآخر- يُعلل النسيج المعقد بشكل خاص لهذا العمل ، ويبرر هذا التوتر بدوره العناصر الخطابية المعينة الموجودة فى النص. رابعا، وأخيراً ، أن التواصل بين هذا العمل ومشاركة جوروستيزا التالية فى

المسرح التجريبى المكثف الخاص بالالتزام الاجتماعى فى الستينات والسبعينات، يعطى مسرحيته الأولى أهمية عند التقييم الملائم للمسرح الارجنتينى - أثناء فترة التيانرو اندبندينتى.



الهوامش

(١) كارلوس جورروستبزا، "الجسر"، فى "خبز الجنون" و "الآخرون" (بيونس آيربس، ١٩٦٦، ص ص ٧/١١٩)

(٢) جوسى ماريشال Marichal ، التياترو اندبندينتى، بيونس أيريس ١٩٥٥.

(٣) لا شك أن جميع الاتجاهات التى وصفها تيموتى وايلز Wiles فى كتابه، حادث المسرح : نظريات الاداء الحديثة، (شكاغو، ١٩٨٠) كان لدبها كبير الاثر فى الارجنتين.

(٤) ديفيد ويليام فوستر Foster ، فى "كارلوس جورروستبزا ودراما المتاتباترو فى " الآخرون، ١٩٧٨، ص ٦٦/٧٧. راجع أيضاً الدراسات العامة التى أجرتها مرلين فورستر Foster ، "مسرح كارلوس جورستيزا" ، فى كتاب المسرح الثورسون: مسرح أمريكا اللاتينية الجديد، ليون لبداى Lyday وجورج ووديارد (أ وستن ، تكساس، ١٩٧١) ، ص ص ١١٠-١١٩. وكذلك فصلين حول جورستيزا فى "الواقعية والتباترو الأرجنتينى " ، نستورتيرى Tirri (بيونس آيريس ١٩٧٣) ص ص ١٠٥/١١١، ١٦١/١٦٦.

(٥) مثلا، "البيرونية فى الادب الارجنتينى " ، ارنستو جولدار Goldar ، بيونس آيربس ، فربلاند ، ١٩٧١. وكذلك ، تيمة البرونية فى الرواية الارجنتينية" ، آندريه آفيلاندا، ١٩٧٤.

(٦) من أجل دراسة نظرية حول أهمية الاستراتيجيات المسرحية فى هذا التحليل، راجع باتريس بافيس، "لغات المسرح: مقالات فى سيميولوجيا المسرح، نيويورك، ١٩٨٢.

(٧) جاك ديريدا Derrida، النحوية Grammatology، ترجمة شاكرافورتى سبيفاك Spivak ، بالتيمور، ١٩٧٦.

(٨) حول هذه الشعارات الاجتماعية والثقافية، انظر بيدرو جيلتمان Geltman ، "الشعارات والرموز والابطال فى البيرونية" ، فى "البيرونية" ، بيونس آيريس، ١٩٦٩، ص ص ١٠٩ - ١٣٧ .

(٩) راجع جورج لاكوف Lakoff، ومارك جونسون Johnson " المجازات التى نعيش بها " ، شيكاغو ، ١٩٨٠.

(١٠) ميشيل ريفاتير Riffaterre ، سيميوطيقية الشعر، بلومنجتون ، ١٩٧٨.

استراتيجيات إرباك الجمهور
في جوديت والزهور لنالي روكسولو

جوديث : نعم بالنسبة لبعض الرجال { نحن النساء من الصعب أن يفهمنا الرجال } ، لانهم يفهمون ما نقوله بالكلمات . مع أننا معشر النساء لا نفكر فى الكلمات التى تقال عندما نريد التعبير عن شئ هام . ولهذا يجب الاهتمام بالاشارات ، وبلغة الصمت ، وبطريقة انحناء الرأس ، وبعض حركات اليد التى تبدو بلا أهمية ، وبحركات الاقدام عندما تدنو من أحد ؛ فنحن نحب أن يفهمنا الآخرون بهذه الطريقة ، لأن هذه اللغة هى لغتنا الأصيلة التى من خلالها نستطيع أن ننقل حركاتنا ، وسكناتنا ، وحرارتنا ، وقلق أرواحنا التى تنزلق منا لتصل إلى أطراف الرموش أو الأنامل بالشكل الذى يجعلنا نشعر بأننا نعبر بطريقة واضحة وجلية عما يجول بخواطرنا ، إلا أننا نكون متأكدين من أن هذه الحركات والاشارات لو تمت ترجمتها إلى كلمات ، فلن تدل على الحقيقة ، وإنما ستكون بمثابة الاقتراب منها . وهناك بعض الاشياء التى تضطر فيها المرأة أحيانا لاستخدام الحروف والكلمات . إلا أنها اذا حاولت ذلك ، فإن كلماتها تفقد الحرارة ، ويقل بريقها . وهنا تتعرض للاحساس بالمرارة يغمرها بسبب خوفها من أن تكون قد فشلت فى توصيل ما أرادت أن تقول . وبعض النساء تلتزمن الصمت الدائم عندما تشعرن أن اشارا وإيماءاتهن غير مفهومة . (ص ٢٩٠ - ٢٩١) (١)

عرضت أغلب أعمال كونرادو نالى روكسلو Conrado Nale Roxlo لأول مرة فى الأربعينات . لكن " جوديت والزهور " Judith Y Las Rosas التى عرضت أساساً بمسرح ليسيو Liceo فى بيونس آيرس فى ٢٣ مارس ١٩٥٦ ، بعد مرور عشر سنوات كاملة بعد مسرحية " غيرة كرستينا " El pace de Cristina (١٩٤٥) ،

لا يمكن اعتبارها محاولة مستميتة لتحقيق نجاح جديد من جانب كاتب مسرحى جفت موارده . بل إنها تعتبر خير مثال على النضج التام لمواهب نالى روكسلو فى اطار نمط المسرح " السيكولوجى " الذى اختاره لنفسه (٢) . وقد أقر النقاد أن " جوديث والزهور" هى أفضل أعماله ، بمعنى أنها تمثل التداخل بين الوهم والحقيقة ، وكفاح الفرد كى يحقق أحلامه الخاصة ، ودور الابداع فى التعبير عن روح الانسان ، واستخدام الدعابة كمنشط هام فى العرض المسرحى .(٣)

وكما هو الحال بالنسبة لجميع المسرحيات المعروفة لنالى روكسلو نهتم " جوديت والزهور " بصراع الفرد من أجل تحقيق الذات . تستقى المسرحة الاسطورة التورانية (قارن أبو كريفا العهد القديم ، كتاب جودبث) حول جوديت البتولية Betulia التى تقتل هولوفيرنس المحارب البابلى بعد أن قهرته بكيدها النسوى ، وتصور جوديت الأرملة التى طردت من بتوليا بسبب غيرة أخوات زوجها . وتصطحب جوديت وصيفتها اليونانية الماكرة ، وترحل سعياً وراء تحقيق النجاح كراقصة فى بابل . ولكن يجب عليها أولاً أن تخترق جوش هولوفيرنس الذى يفرض حصاراً على بتوليا . وهى لاتكتشف فقط أنه يقع سجيناً لغرة نابوكودونوسور Nabucodonosor الذى ينافسه فى زراعة الزهور الفائزة بالجوائز ، بل إن له شبيهاً أبضاً. ومن أجل الترتيب لإطلاق سراح هولوفيرنس من سجنه بوصفه محارباً شجاعاً عن طرىق قتل شبيهه - فى واقع الامر ، يذبح المحارب شبيهه بحركة مسرحية ماهرة تستخدم المرايا المرتدة - تتقهقر جوديت وهولوفيرنس إلى الصحراء كى يتمكن من زراعة الزهرة المناسبة ، التى سيطلق عليها اسم جوديت. لكن جوديث الحقيقية التى تحبط من اهتمام هولوفيرنس الأكبر بالخلق الفنى لجوديت الزهرة ، أكثر من اهتمامه بالمرأة الإنسانة ، تهرب إلى بابل، ويغرق هولوفيرنس فى بحر اليأس ، ويترك زهرته تذبل وتموت .

يجتمع الاثنان من جدبد بعودة جوديت إلى واحة الصحراء ، وهى عازمة على بذل محاولة أخيرة لقهر الزهور والفوز بقلب هولوفيرنس . وتجد جودت أن الزهور قد ماتت، ويستيقظ هولوفيرنس من وهم فن الزهور ، ويعودان معاً فى زهوة النصر إلى بتوليا التى ستقبل مواطنوها جوديت استقبال الابطال لقتلها هولوفبرنس. وهم لا يأبهون

بحكاية العاشق عما حدث ، طالما أنهم عازمون على أن يعيشوا فى الاسطورة التى نسجت المدينة خيوطها من أجل جوديت :

هولوفيرنس : أنا وحدي أعلم أنني أحبك ، ياجوديت.

جوديث : وليكن ! ان كنت لم أنجح علي خشبة المسرح ، فسوف أنجح في مسرح التاريخ ! هيا ياحبيبي . (ص ٣٠٥)

كما هو الحال مع " الارملة الصعبة " Una Viuda Dificil ، تحتفى مسرحية "جوديت والزهور " بانتصار الرغبة العميقة لدى الفرد بتحقيق الاوهام (٤) . وعلى النقيض من ذلك نجد أن مسرحية " ذيل جنية البحر " La Cala de la Sirena ، بغض النظر عن قيام البطل بتحقيق التوازن الروحى ، تستلزم القضاء على فاتنة البشر، بينما تسمح" غيرة كريستينا " بالدوام الابدى لوهم الحب من خلال انتحار كريستينا. ويبدو مسرح نالى روكسلو عاطفيا فياضاً ، خاصة فيما يتعلق بالصيغ الروائية التى يعالجها ، والتى يجمع بينها القاسم المشترك المتمثل فى سعى الفرد وراء مثال مجرد، سواء أكان الحب (كرستينا ، الارملة) أو الجمال (بطلة " ذيل جنية البحر "، وجوديت وهولوفيرنس) أو المغامرة كبديل للواقع الثابت (الباحث عن " جنية البحر") .

إن ما يرفع مسرح نالى روكسلو فوق مستوى الأوبرا الصابونية ، على الرغم من ذلك ، ليس مجرد الابداع فى الموضوعات التى يقدمها ، وان كان يبدو أن ذلك هو ما ساهم فى مكانته المسرحية السيكولوجية أثناء الفترة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٥٥. كما أن الاحساس الشعرى ليس ملحوظاً فى تناوله لهذه الموضوعات . وتعد الحماسة المفرطة (أى اللاواقعية عند بيرانديللو *)للدراما فى هذه الفترة احدى علاماتها

---

* لويجبى بيرانديللو Luigi Pirandello : كاتب مسرحى وروائى وشاعر ايطالى (١٨٦٧ - ١٩٣٦) ، فاز بجائزة نوبل عام ١٩٣٤ (المترجم)

المميزة . بل إن جميع أعمال نالى روكسلو الهامة تتسم بالتركيب المعقد نسبياً لنوع من اللاواقعية أو الفنتازيا ، والتى استثارها إلى حد كبير استخدامه للأماكن والأزمنة النائية والتاريخية . حتى أن مسرحية " ذيل جنية البحر "، التى تدور احداثها فى بيونس آيرس،لا تصطبغ بالصبغة المحلية عند مقارنتها بالمسرح عند روبرتو آرلت مثلاً.

إن معنى الفنتازيا يلقى الضوء على التوضيح المجازى أو الرمزى لاحد كليشيهات السلوك البشرى . وهكذا اذا أوجزنا الموضوع الرئيسى لمسرحية " ذيل جنية البحر"، وهو الحاجة التراچيدية عند الفرد للسعى وراء استثارة أو مغامرة وهمية وراء الواقع الممل للحياة اليومية ، فإننا سنجد أنفسنا نتحدث عن المادة الروائية الاساسية للأوبرات الصابونية . إن نالى روكسلو يبتعد عن نسيج التنوع المقبول (بأن الغاويات موجودات، ويمكن تحويلهن جراحياً إلى نساء مثاليات ، وأنهم يستطيعون تمثل الدور التراچيدى للضحايا الذين يقدمون قرباناً لعشاقهم) ، وكذلك عملية التغريب التى تستخدم أماكن شيقة (الفترة الاستعمارية ، والعصور الوسطى ، وبتوليا العهد القديم). وهكذا ، تصطبغ حكاياته بصبغة " جمالية " تبدو ولو ظاهرياً ذات مذاق "شعرى " لاول وهلة ، وتؤكد على قدر معين من الاهتمام من جانب الجمهور ، داخل اطار جمالى للمسرح بوصفه عالماً من الفنتازيا يسمح بالاستكشاف الأكبر لنفس الانسان ، بصورة أكبر من الاوضاع " الواقعية " . وليس الغرض مما سبق نقد المسرح عند نالى روكسلو فليس من شك أنه يصعب على المتفرج الذى يفضل الأساليب التعبيرية عند روبرتو آرلت ، أو الدراما النفسية عند ادواردو بافلوفسكى (٥) ، أن يحصل على رضاء مسرحى هائل من هذه المسرحيات . ويستهدف التصنف بالاحرى أن يقدم منهجاً أولياً للمبادئ البنائية فى " جوديت والزهور " والمسرحيات السابقة لها.

لعل الصراع الرئيسى فى " جوديث والزهور " يبدو - بسبب إمكانية التعبير عنه باستخدام مصطلحات يونج *- معقداً بصورة أكبر من أعمال الكاتب التى ظهرت فى

---

* كارل جوستاف يونج Jung ، عالم وطبيب نفسى سويسرى (١٨٧٥ - ١٩٦١) ، كان ينادى بالنماذج الأصلية واللاوعى الجماعى (المترجم) .

الأربعينات . إذ إن كلاً من جوديت وهولوفيرنس ضحية للصدام الاسطورى بين إيروس Eros * وثاناتوس Thanatos ** ، بين الطاقة الابداعية الحرة ، والحضارة القمعية التى ترى أن النظام والقيود وقمع الفرد ضرورات لصالح المجتمع ، سواء أكان ذلك طغيان السلطة المطلقة (نابوكودونوسور Nabucodonosor) . أو قانوناً إلهيا مزعوماً (العادات الاجتماعية فى بتوليا) . وعلى الرغم من أن مسرحية نالى روكسلو تعتمد على التطابق النصى لنسيج الروائى مع قصة العهد القديم - وخاصة فى بيونس آيرس التى تحوى أكبر جالية يهودية فى أمريكا اللاتينية - فإن الحس الوطنى لدى البطلة يتحول إلى قناع يحجب رغبتها فى الهروب من العرف القمعى فى مدينة ترى أن إخلاصها لجمالها الشخصى وللفنون أمر مشين ، وتلقى على هذه الاهتمامات تبعة وفاة زوجها .

لاريب أن " جوديت والزهور " قد يعتبرها البعض استنكاراً جارحاً للقيود المفروضة على التعبير الجسدى المحظور فى العرف اليهودى التقلدى . ويتفق هذا التفسير مع الاهتمامات العامة للمسرح فى هذه الفترة ، والتى انصبت على اكتشاف الصراعات العاطفية والروحية للنفس البشرية . وقد يبدو على الرغم من ذلك أن المرجع الأكثر أهمية للعمل يتمثل فى النمط العام للقمع فى المجتمع الانسانى، حيث إن تلبية الافراد لدوافعهم الشهوانية أو الجنسية يتم تقبيدها بشكل كبير من قبل اهتمام الطبقة العليا بالنظام القمعى . وهكذا ، اذا رأت جوديت أن فى بابل فرصتها لتحقيق رغبتها فى أن تكون راقصة ، فإننا نعلم من هولوفيرنس أن نابوكودونوسور قد أخضعها لطغيانه . كما أنه يقوم بتزييف مسابقة زراعة الزهور لصالحه ، وكذلك المنفى بوصفه القائد العسكرى غير المناسب لهولوفيرنس والذى يحاول أن يقمع انجازاته العظيمة فى مجال ابداع الزهور .

---

* إيروس هو إله الحب عند الاغريق ، ويقابل كيوبيد عند الرومان (المترجم) .

** ثاناتوس هو إله الموت عند الاغريق (المترجم)

.إن النجاح الذى يحققه العاشقان فى حل عقدة المسرحية عن طريق إنجاز مستوى هام من مستويات تحقيق الذات ، لا ينطوى لذلك على الاكتشاف المريح لبعضهما البعض فقط (يضطر هولوفيرنس لهجر مزارع الزهور كى يقدر " الزهرة " الحقيقية جودت . ويتعين كذلك عن جوديت أن تتنازل عم رحلتها إلى بابل لتحقيق سعادتها فى أن تكون راقصة ، وتعود إلى هولوفيرنس) بل أيضا الانتصار على هباكل القمع المجنون التى يشعرون أنها تعوق تحقيقهم للذات . إن جودبت عندما ترتب لقطع رأس الشبيه فى نهاية الفصل الثانى ، لا تقوم فقط بتحرير هولوفيرنس من أسره كجنرال لايقهر، بل تسمح أيضا لبتوليا أن تعتقد بأنها أحسنت صنيعاً بالنسبة لوعدها بخداع هولوفيرنس، وتتسبب فى إنهاء الحصار الذى ترزح تحته بتوليا . وبهذه الطريقة يرتكز الموضوع الرئيسى للمسرحية ، والذى تقوم من حوله بؤر الاحداث المتنوعة فى الفصول الثلاثة ، على الصراع الواعى من أجل تحقيق الذات فى وجه القمع ، والصراع الباطنى ضد رغبات الفرد المستساغة لتحقيق الذات .

تقوم جوديت بوازع من خادمها اليونانى متحرر الروح فى تحد باستثارة غضب أخوات زوجها اللاتى بفرض أنفسهن حراساً على النظام الاجتماعى القمعى :

(بعد انتهاء الاغنية والرقص ، تدخل ربيكا من ناحية اليمين
في صحبة سارة وهما في حالة هياج)

ربيكا : ياله من شئ فظيع !

سارة : لعنة السماء ستتنزل علي أهل هذا البيت !

ربيكا : هل رأيت قلة حياء أكثر من ذلك ، الرقص والغناء بينما بتوليا تتألم !

سارة : لقد أصبح العدو علي مقربة منا !

ربيكا : ويتسلقون الأسوار كالقطط تقبض علي السيوف بأسنانها !

ســـارة : وعندما يقوم طباخ أولوفيرنس بإعداد الصلصة التي سيأكلها أولادنا ، ماذا سنفعل ؟

ربيكـا : إنك مخطئة يا أختي ؛ إنهم يأكلونها نيئة . (تقول لجوديت) أبدلاً من أن تقومي بطلاء وجهك بالرماد حزنا علي زوجك الميت ، ترقصين هكذا كالمجنونة؟ نعم كالمجنونة ، ولا أريد أن أنعتك بصفة أسوأ من ذلك .

جوديت : سأرقص وأرقص حتي يتهدم سقف البيت علي رؤوس ساكنيه، وساميتكم من الغيظ (ص ٢٥١) .

يؤكد هذا التحدى على الشكاوى الضئيلة التى رفعتها أخوات زوج جوديت ضدها خلال الفصل الاول . لكنها عندما تواجه أولو فيرنس الحقيقى ، نرى من خلالها كيف أنه ضحية الطغيان أيضاً ، وأن التزامه بالفن يعتبر نوعاً من التلهية التى تشل حركته وتمنعه من التفكر فى سبيل الهروب مما فيه ، وتذكر اسم الزهرة البشرية التى ظهرت أمام عينيه :

أولوفيـرنس : ﴿ ... ﴾ أنا لن أستسلم للهزيمة الكبري !

جـــوديت : دعني أفكر ...

أولوفيـرنس : لافائدة من ذلك . لقد فكرت كثيـراً ، وسوف أنفذ انتقامي . هل رأيت هذه الزهور ؟

جـــوديت : انها رائعة !

أولوفيرنس : لا ، انها مجرد ظلال أحلامي . ومع هذا ، فبالرغم من أنها مزروعة في ظل جوٍ متوتر وغير مستقر ، وتعاني من تقلبات الجو ، فإن اهتمامي بها، وخبرتي في تربية الزهور ، سيجعل من السهل عليّ أن أرسل باقة منها مصحوبة بأخبار الانتصار إلي بابل . وستجعل الحاكم المستبد

يموت حنقاً وغيظاً .وليست كل الزهور من أجل نابوكودونوسور .

جـــوديت : أه ، أيـها التاريخ ، أه من مجرد التفكير في أن آلام الشعوب المطحونة والدماء المراقة مجرد صرخة للحاكم المستبد ينادي فيها: أن ابعدوا عني هذه الورود !

أولوفيرنس : ألا يبدو لك ذلك عظيماً وجميلاً ؟ إنه انتصار الجمال الطبيعي علي جشع واستبداد الرجال ، ولكن قولي لي ، ما اسمك ؟

جوديت : أنسيته بهذه السرعة؟ (ص ٢٧٥)

تلك هى اذن المعالم الرئيسة لمسرحية " جوديت والزهور " التى ينتظم من حولها هيكل المعنى فى العمل . وليس هناك شئٌ مؤثرٌ بشكل خاص اذا قصرنا النظر على جانب الموضوعات فيها . اذ إن هذه الفترة ، أولاً وقبل كل شئ ، تكتظ بالأعمال التى تعالج موضوعات الحب مقابل الموت ، بدءاً من " عاشق الليدى تشاترلى " Lady Chatterlyi Lover (١٩٢٨) بقلم د. هـ . لورانس Lowrence ، و " المجانين السبعة " Los Siete Loco (١٩٢٩) بقلم روبرتو آرلت. غير أن مسرحية نالى روكسلو تكتسب قدراً كبيراً من الاهتمام اذا نظرنا اليها فى سياق النسيج الدرامى المستخدم فى التعبير عن حركة جودبت وأولو فيرنس نحو تحقيق الذات فى اكتشاف كل منهما للآخر فى نهاية الآمر . وقد يوصف هذا النسيج خير وصف فى سياق للإجراءات والوسائل التى من شأنها فرض درجة من الحيرة أو سوء التوجيه من جانب المتفرج . (٦) وقد نسلم بدورنا بأن هذه الاستراتيجية تستهدف الزام المتفرجين أن يُبدُو اهتماماً أكبر بتطور خيط الحبكة ، وأن يُقيّموا بقدرة تفسيرية أكبر السمات المختلفة للقضايا التى يجرى تداولها . وبهذا المعنى نستطيع أن نتحدث عن أساليب التغربب، مستخدمين مصطلحات النظرية الادبية لهذه الفترة التى أضحت اليوم مألوفة ، خاصة الشكلية الروسية ونظرية " دائرة براج " . ويعمل التغريب على منع قارئى النصوص (وبالطبع مرتاد المسرح هو قارئ النص المسرحى المعروض ، ليس فقط النص الشفهى،

بل العمل المسرحي بأكمله) من استيعابها في سهولة ويسر ، كما هو الحال على الدوام مع الاوبرات الصابونية والاشكال الروائية " السهلة " المتشابهة . (٧)

جميع النصوص الثقافية تدعو إلى التفسير ، ومن بين الافتراضات الضمنية في مجتمعنا أن النصوص الثقافية يجب تفسيرها ، ويجب " فك شفرتها " لأنها تعني شيئاً أكثر عمقاً مما يبدو على الظاهر . إن النقد اللاذع الموجه لهرمينوطقا الكتاب المقدس ليتنبأ بوفرة من بروتوكولات التفسير الادبي في الثقافة الغربية ، وقد تزداد دائرة الاهتمام بالنصوص من جراء عملية التفسير التي تقوم على عناصر التغريب والتكثيف الغامض . إن النص الذي يسلم بعدم امكانية الوصول إلى معناه سوف يشكل تحدياً لتوقعات القراء فيما يتعلق بنتائج عملية التفسير ، وأيضا عملية الاتصال نفسها التي تعني بفك شفرة الرسالة النصية . (٨)وهكذا اذا تحدثنا عن استراتيجيات اساءة توجيه القارئ / المتفرج ، فإنها ليست مجرد مسألة اشكاليات النصوص الثقافية بوصفها رسائل ذات معنى ، بل وجوب تركيز الانتباه الكافي على القضايا التي يجرى معالجتها .

تتمثل أكثر الاستراتيجيات وضوحاً لارباك الجمهور في عوامل التكييف الأدبي لأسطورة جوديت في الكتاب المقدس . ويعرف قارئو النصوص ذات الحد الادنى من التعقيد الأدبي أن الاعمال تنطوي على أنظمة روائية سبق تحديدها (الصيغ التي حددها نقد الاسطورة في أشكالها العديدة في النظرية المعاصرة) ، وأنها قد تسرد من جديد معالجات سابقة لهذه الانظمة . وفي هذه الحالة الاخيرة لعلنا نتحدث عن تكييف نص أولي. إن الفهم المبدئي للنص قد يدعم ألفة القارئ بالنص الأولي ومعانيه الراسخة (فنحن نفهم الدافع وراء صلب المسيح في ببلي بد Billy Budd لصاحبها ميلفيل Melville) أو المعالجة الساخرة لهذه المعاني . وعلى المنوال نفسه ، نحن نفهم عملية قلب موضوعات هومر Homer في يوليسيس Ulysses لجويس * Joyce.

* جيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) ، روائي ايرلندي (المترجم) .

وفى حالة " جودت والزهور " - مثل العدد من روايات الكتاب المقدس ، حظى هذا الأمر بتوصيف أدبى متكرر فى الثقافة الغربية - قد لا يكون هناك مغزى فى استخدام هذه الخطة اذا لم يستطع الكاتب المسرحى الاتكال على أدنى مستوى من ألفة المتفرج به . وكما سبق وأشرنا ، من المحتمل أن يقوم أغلب مرتادى المسرح باستعادة الأسطورة إلى حد كبير ، وعلى أية حال قد يؤكد المخرج هذه الألفة على الدوام عن طريق توزيع مطبوعات مناسبة حول برنامج العرض . فمثلاً ، يذكِّر البرنامج الذى يقدمه ويبر وراس Webber & Rice حول إيفتا Evita الجماهر الامريكية ، الذين يعانون دائما من الذاكرة الضعيفة مقارنة بأهل أمريكا اللاتينية ، بالسمات الرئيسبة لحياة إيفا بيرون العامة . (٩)

وهكذا عندما تبدأ مسرحية نالى روكسلو فى الانحراف بعيداً عن مرحلة ما قبل النص المألوفة ، لم يعد الجمهور يستطيع الاعتماد على المعرفة السابقة كى تساعده فى تفهم فحوى الاحداث الدائرة ، وكذلك تصور أو توقع الاحداث الوشيكة . وعلى سبيل الخصوص ، ينطلق الفصل الثالث من التصورات العامة للاسطورة ، وهى انطلاقة بدأت فى نهاية الفصل الثانى عندما ندرك أن أولوفيرنس لم يذبح فى واقع الأمر بأيدى جوديت . فنحن نراهما معاً فى المنفى باحدى الواحات ، حيث قد يكرس أولوفيرنس نفسه الآن لزراعة زهوره ، بعيداً عن قيود التزامات الحرب ، وحيثما قد ينتاب جوديت القلق بسبب اهتمامه الاعظم بالزهور أكثر منها . وتتناقض هذه المشاهد حول الاحتكاك الاجتماعى تمام التناقض مع الابعاد البطولية الوطنية للرواية الاساسية . ويترك الجمهور كى يتسائل ، بدلاً من النهاية التى أوردها الكتاب المقدس ، حول النهاية المناسبة للقصة :

جـــــوديت : هل كنت تتجسس عليّ ؟

أولوفيرنس : كنت أتأملك ، وهذا يختلف عن التجسس.(تبتسم جوديت ابتسامة رضي) هذه الزمردات تبدو جميلة عليك . ولكني أحب أن تجربي الاحجار الكريمة الرائعة، يالها من زينة ...)

جـــوديت : أحجار مرصعة بالزهور .. ألا تري هذه الكميات من الزهور ! إن طعامي وشرابي مخلـوطان بالزهور ، حتي السحب التي تمر من فوقنا تتعطر بعبير الزهور . لدرجة أنني لم أعد أستطيع النوم بسبب أشواك الزهور . وعندما أنام أحس بأن سلات الورود تتسلق نسيج المفارش، وتتمدد سيقانها باحثة عن رقبتي كي تخنقني ... أتدري بما حلمت أمس ؟ بأنني أموت ! (ص ٢٨٦ ، ٢٨٧) .

إن الوعد بالاكتفاء الجنسى مع أولوفبرنس (ليس فقط بالمعنى الجنسى ، بل أيضا عن طريق التعبير الديونيسوسى * عن الذات) قد تراجع فى شكل كوابيس الموت فى حين أ ن قصة العهد القديم قد توقفت فى جوهرها تماماً .

إن الانطلاق من رواية العهد القديم قد تم التعبير عنه مسبقاً عن طريق عناصر هامة للدعابة . (١) وعلى الرغم من تناقض هذه العناصر مع الأصل الدينى بطبيعة الحال ، فإنها تشكل بصورة أكبر تعديلاً عرضياً فى اللهجة ، وليس اعادة هيكلة جذرية للصيغة الروائية . ومع ذلك ، فهى تعد احد معايير سوء توجيه الجمهور بسبب التوتر الناشئ عنها فى الخط الروائى ، والذى ينظر إليه فى اطار جودبت بطلة الكتاب المقدس، وجودت ضحية القمع المميت .تتضمن جوديت والزهور عنواناً فرعياً باسم : مهزلة من ثلاثة فصول وأربعة مشاهد Farsa en Tres Actos Y Cuatro Cuadros . وتعتبر " الارملة الصعبة " ،

من نوع "الفارس" كذلك ، فى حين أن " ذيل جنية البحر " ، تسمى كوميديا ، و"اتفاقية كرستينا " ، التى يعتبر موضوع الانتحار فيها استراتيجة لأنهاء عهد مع الشيطان ، تعتبر دراما . لكنه لبس من الصعب افتقاد هذا التصنف النوعى ، نظراً لأن العمل يتناول موضوعات ترتبط فى الغالب ارتباطاً شرعياً بالاسطورة الجماعية

---

* ديونسوس Dionysus هو إله الخمر عند الإغريق (المترجم) .

والتراچيديا الشخصية . وعلى وجه الخصوص ، تتركز معالم "الفارس" فى المسرحية - بخلاف أنها كوميديا لأنها تتنبأ بالحل المناسب للصراع البشرى الرئيسى موضوع المسرحية - فى استخدام الدعابة الساخرة والخشونة العرضية كى تتكيف مع التوجه الدرامى للمشاهد . (١١) وفى حالات عديدة نكون عناصر الدعابة غير ملائمة بصورة ملفتة فى اطار المعنى العام للمشهد ، وهى بهذه الطريقة تشكل اداة من أدوات سوء توجيه الجمهور .

فمثلا ، نجد فى المشهد المذكور آنفاً ، والذى تعنف فه ربيكا وسارة جوديت بشدة بسبب سلوكها الشائن الذى تنتهك فيه القواعد المتفق عليها ، نجد جميع العناصر التى تؤسس مواجهة نحوية بين إيروس وثاناتوس ، ويصل الأمر إلى ذروته عندما تقذف ربيكا بحفنة من الرماد على الجميلة جوديت، فى اشارة رمزية لادانتها لهذه الراقصة المزخرفة المهجورة :

" هاك ، ياكلبة غير وفيه لأهلها !" (ص ٢٥١) وتشكل هذه المواجهة بين جوديت وأخوات زوجها إلى حد كبير ذروة الهوة الفاصلة بين معتقداتهما المتباينة حول ماهية السلوك المناسب . غير أن النقد اللاذع الذى توجهه ربيكا وسارة إلى جوديت يتواكب مع الملاحظة الجانبية المتناقضة التى تبديها ربيكا بأن أولوفيرنس لا يقوم بإعداد الصلصة لأكل الاطفال ، لأنه كان يأكلهم بدونها . وكانت هذه الملاحظة على سبيل الدعابة، حتى أنها تقاطع الاتهامات اللاذعة التى توجهها السيدتان لجوديت. وبعد سطور قليلة ، عندما تغتصب جوديت تموين المياه الضئيل المخصص لاهل المنزل كى تغسل الرماد من شعرها ، نجد موقفاً مضحكا للغاية تترحم فيه جوديت اعتراضات ربيكا حرفياً :

ربيكا : الماء ، الماء ، يالصة !

سـارة : هذا ما تبقي من المياه !

ربيكا : إن يمامتي ستموت عطشاً !

ســارة : زهوري ستموت كذلك !

ربيكا : هذا فظيع ! انني اختنق ! (تتهاوي علي « كرسي وهي تقبض علي رقبتها)

جوديت (وهي تنتهي من تجفيف شعرها ، تتوجه نحو القفص ، وتفتحه وتطلق سراح اليمامة) : اذهبي ، وحلقي في الهواء ، فقد ماتت من كانت تملكك . (ص ٢٥٢)

تأتى إحدى الاستخدامات الأكثر نجاحاً لسوء توجيه الدعابة فى نهاية الفصل الثانى حيثما ، كما سبق وأسلفنا ، يبدأ الابتعاد الرئيسى عن الخطة الروائية . إذ تكتشف جوديت أن المحارب أولوفيرنس الذى تلقاه لأول مرة عند وصولها إلى معسكر قوات نابوكود نوسور ، لبس سوى بديل عن أولوفيرنس الحقيقى . ويقومون بالاعداد لقتل البديل حتى يسفر هذا العمل الخائن عن هروب الجنود ، وانقاذ بتوليا من الحصار. واطلاق سراح أولوفيرنس الحقيقى كى يتمكن من زراعة زهوره ، وإتقان زهرة احلامه . وعندما يخمن البديل نيتهم نحوه ، يطلب طلبه الاخير :

أنوبياسيس : ﴿ .. ﴾ هل ستسدي إليّ المعروف الذي طلبته منك ؟

أولوفيرنس : أي معروف ؟

أنوبياسيس : أن تسمح لي بأن أقطع رأسي بنفسي .

أولوفيرنس : أن كلمتي هي أمر من ملك . ولكني لا أدري كيف ستنفذ ذلك .

أنوبياسيس : شكراً لك ياسيدي . (يخرج مسرعاً من القاعة ، منتزعا السيف من الجلاد أثناء مروره . ﴿ .. ﴾ ويعود أنوبياسيس للظهور علي الباب ممسكاً برأس أخر يشبه رأسه ، ولكنها أكثر غلظة ، ويسيل الدم من شعورها . ويمكن للمشاهد رؤية يده ، والرأس معلقة فيها ، وبعد ذلك يظهر هو نفسه . وقبل ظهوره نسمع لفظة أي ! ويخرج ﴿ .. ﴾ .

أنوبياسيس : معذرة ياسيدي ، ولكني أيضا لي من يشبهني ... لا ، لا تخف (ص٢٨٣) .

وبهذه الطريقة ، نجد أن التمزق الذى أصاب الخط الروائى نتيجة لاكتشاف أن جوديت تتعامل مع شخصين وليس شخصاً واحداً باسم أولوفيرنس ، وسوء التوجيه الذى بدأ بأنها تدخل فى عهد للخداع الاستراتيجى ، هذا التمزق معرض بدوره إلى تمزق آخر بسبب استراتيجية البديل . وهناك مجموعة عنيفة من الصيغ التعجبية من جانب الشهود الثلاثة على مهزلة أنوبياسيس Anubiasis الدرامية ، هذا يدعم فقط من إحساس الجمهور بأن فشلاً ذريعا قد أصاب عملية تنشيط المادة الروائية المألوفة .

هناك اجراء فعال ثالث يتسبب فى سوء توجيه الجمهور يتمثل فى عدم استقرار الشخصيات أنفسها . إن الكمال أو التماسك الداخلى للمشاركين فى رواية أمر يصعب علاجه بشكل مقنع على الدوام ، نظراً لان الرواية الواقعية ، وفرعها الرواية السيكولوچية ، هى التى توفر وحدها أى معيار يمكن الوثوق فيه عند تقييم الشخصية. بل إن كلاً من الرواية الاسطورية ونظيرتها التوارنية تتسمان بأستخدام العناصر البشرية التى ينتج تماسكها الوحيد من الاشتراك فى شبكة معينة ذات مغزى ، وليس من الاحتمال المصاحب لهذه الشخصية . ومع ذلك ، قد نقيس كمال الشخصيات فى " جوديت والزهور " بالرجوع إلى الخط الروائى ، وما دخل عليه من تعديلات؛ كما أن طبيعة السلوك المتماسك سيكولوچيا ليس فى حاجة لأن يكون من الاهتمامات المباشرة من أجل تفهم النسيج الدرامي للمسرحية . وبهذه الطريقة ، يصبح السؤال المطروح متعلقاً بتقييم ما اذا كانت هناك أوقات معينة فى التطور الروائى تلبى التوقعات التى تبنيها . والدرجة التى لاتصبح فيها كذلك ، تكون مؤشراً لسوء التوجيه الكامن للجمهور .

عندما تعود جوديت ، نحو نهاية الفصل الثالث ، إلى واحة زراعة الزهور التى تقاسمتها مع أولوفيرنس ، وهكذا تحث على الحركة الختامية النهائية للمسرحية ،

يصعب تحديد ماالذى شجع قرارها للتخلى عن سعيها لتحقيق الذات كراقصة فى بابل، وأن تعود لمشاركة أولوفيرنس . ويبدأ المشهد الثانى من مشهدي الفصل الثالث بحوار بين أولوفيرنس وجندى مجهول مار بالمنطقة . ويقوم الجندى الذى لايعرف من هو أولوفيرنس ، والذى يظن أنه ناسك مجنون ، يقوم باخباره بقصة اغتيال أولوفيرنس على يدى جوديت التى أصبحت الآن اسطورة . وعندما تظهر جوديت على المسرح ، ويخاطب كل منهما الآخر باسمه، يؤكد أن كليهما مجنون مما فيه اشارة كبيرة لمدى نجاحهما فى سعيهما لتحقيق أهدافهما الشخصية عن طريق الخروج من عالم المعلومات العامة التى يجسدها الجندى . ويعترف أولوفيرنس فى حديثهم التالى بالحمق الذى يعترى حلمه ؛ لكن جوديت لاتشير إلى نفسها ، ولاتذكر على وجه التحديد سبب عودتها :

الجندي (يتناول الصرة ، ويتجه نحو اليسار) : ناس مجانين ...

أولوفيرنس : جوديت ، كيف رجعت ؟

جـــوديت : ببساطة رجعت !

أولوفيرنس : كنت أعمي يا جوديت .

جـــوديت : نعم ، لقد قلت ذلك من ذي قبل ، فلم يكن بإمكانك مشاهدتي عندما كانت الزهور تفرق بيننا .

أولوفيرنس : والآن يبدو لي أنه من الجنون أن تتمكن أشياء دقيقة – مثل ورقة الزهرة– من أن تفصل بيننا .

جـــوديت : لم تكن مجرد ورقة زهرة ، بل كان حلماً ، وليس هناك أقوي من الحلم . وهذا ماحدث لي حتي تحولت بمشيئة الله إلي حلم ، وبدأت أكافح الحلم في معركة متكافئة . حلم ضد حلم (ص ٣٠١)

هذه ليست مسألة تتعلق بعدم الاحتمالية السيكولوجية أو المعلومات المتناقضة ، قدر تعلقها بظروف الفنتازيا التى تطيع معايير التماسك ، أكثر من تلك المعايير

المتعلقة بواقعنا اليومى المقبول (مثل اشتراك الشيطان فى " اتفاقية كرستينا " أو الحالة الانسانية للنداهة فى ، " ذيل جنية البحر ") . والأمر ببساطة أن هناك تماثلاً هيكلياً يتمثل فى أن أولوفيرنس يقر بالاخطاء التى اعترت سبله ، والطريقة التى توصل بها إلى هذا الاستنتاج ، لكن جوديت الشريكة فى العلاقة المعقدة التى تجمع بينهما لاتفعل الشئ نفسه . ولاشك أن ذلك ليس خطأ انشائياً من جانب نالي روكسلو، ولعله مجرد تأكيد على الكيفية التى يتضح بها أولوفيرنس فبما يتعلق بجوديت ، وليس العكس ، على أقل تقدير لأن الاسطورة تتعلق بشخصية جوديت، ويكرس خطاب المسرحية بالكامل لالقاء الضوء على تطورها من شخصية المنبوذة إلى البطلة . ومع ذلك ، فإن الجمهور مطالب بعدم الاستفسار عن سلوكها ، وهو مطلب شرعى فى رواية تقوم على التسلسل المتطور لكن من الدوافع والآثار المتعلقة بالأفعال والاحداث.

هناك عدد آخر من المواقف والافعال غير المبررة فى المسرحية . فهى لاتقدم تبريراً واضحاً لطبيعة جوديت بوصفها روح ديونيسوسية طليقة ، وجذور صراعها الطويل بشكل واضح مع العادات والتقاليد التى تحكم مجتمعها . وليس هناك إشارة إلى أساس التعاطف الناشئ بينها وبين أولوفيرنس الحقيقى (إذ أن الشبيه أنوبياسبس يتعامل معها على أساس مبتذل من الانجذاب الجنسى) ، خاصة وأنه منذ البداية يبدو أن الزهور هى شغله الشاغل ، وليس الناس من حوله . وليس هناك حلاً شافياً للافتراضات التى تطرحها المسرحية حول الميتاتياترو . وهذا يعنى مجموعة الاشارات إلى الاوهام والمزايا والموسيقى والرقص والجنون والكوميديا والابتكار ، وأيضاً الوظيفة الثنائية التى تتمثل فى الاشارة إلى مجهودات الافراد " لادارة " واقعهم الخاص ، وتلبية حاجاتهم الحقيقية ، وكيف أن هذه المجهودات تحجب رؤيتهم للعالم " الحقيقى " من حولهم. وليس من دواعى التماسك فى المسرحية بشكل خاص الايحاء بأن الوضعين يتسمان بالشرعية . غير أن الأمر يبدو كذلك ، حيث إن الفن والوهم يميزان صراع جوديت الأوُلى مع مجتمعها ، حتى أنها تصر على الوصول إلى بابل عن طريق اختراق جيش أولوفيرنس (وهذا فى حد ذاته قيمة ايجابية بالنسبة لعناصر الميتاتياترو) ،

وكذلك السيطرة التامة على أولوفيرنس من قبل الحلم - الجنون - بخلق الزهرة الكاملة التى سيسميها باسم جوديت (وهذا قيمة سلبية للابتكار الايهامى) .

إن جميع معالم " جوديت والزهور " التى تم شرحها - الابتعاد الراديكالى عن اسطورة الكتاب المقدس ، والمزج الهزلى بين الجاد والكوميدى ، وعناصر اللاتماسك فى الحبكة - قد ينظر إليها بوصفها استراتيجيات منتجة تفرض على المتفرج بعض معايير التحليل التفسيرى وراء الفهم الظاهرى لاعادة تشكيل مادة اسطورية مشهورة بصورة مضحكة . ومن مخاطر استخدام هذه المادة دائما أن القراء لن يتخطوا معرفتهم السابقة بالصيغ الروائية (مثل المشكلة المتواترة للقراء المزيفيين الذين يتعاملون مع دون كيشوت Don Quixote بوصفها مجرد معالجة كوميدية أو هزلية لمسرحية " قصص الفروسية " Novelas de Caballeria . وهكذا تصبح استراتيجيات سوء توجيه القارئ أو المتفرج سبلاً هامة من أجل التغلب على " كسل القراء " ، ولفت انتباه أكبر نحو الشرح الهيكلى الخاص بالنص الحالى . (١٢) وبهذه الطريقة لاتكتسب مسرحية نالى روكسلو قدراً من الكثافة قد لا يربطها الفرد بها بوصفها مجرد مسرحية هزلية لطيفة فحسب ، بل إنها تبين كيفية استخدام المسرحيات المعاصرة لمخزون المادة الروائية بطريقة مبتكرة على وجه الخصوص .



الـهـوامـش

١- كونرادو نالي روكسلو Roxlo ، جوديت والزهور Judith Y Las Rosas ، بيونس آيرس ، ١٩٥٧ ، ص ص ٢٣٣ - ٣٠٥ .

٢- راجع جربنور روجو Rojo ، مسرح كونرادو نالي روكسلو ، في أصول المسرح الامريكي اللاتيني المعاصر ، فالبارايسو ، ١٩٧٢ ، ص ص ٧٣ - ٨٦ . قام جون تول ، چي آر John Tull , Jr ، بكتابة أوسع نقد حول مسرح نالي روكسلو . راجع مقاله : السمات الموحدة في مسرح نالي روكسلو ، هيسبانيا Hispania ، العدد ٤٤ ، ١٩٦١ ، ٦٤٣ - ٦٤٦ ، وكذلك المقالات الاخرى المذكورة أسفله .

٣- يناقش جون تول شخصية جودث ف الدراسات التالية :

- المناظير الدرامية المتغيرة في جودبث والزهور لنالي روكسلو ، هيسبانيا ، العدد ٥٥ ، ١٩٧٢ ، ٥٥ - ٥٩ .

- مصدر ازدواج الشخصيات في جوديث والزهور ، مذكراب رومانسية ، العدد ٢، ١٩٦٠ ، ٢١ - ٢٢ .

- المرأة في مسرح نالي روكسلو ، Duquesne Hipanic Review ، العدد٣ ، ١٩٦٤ ، ص ١٣٣ - ١٣٧ .

٤- تناقش أنجلا بلانكو دي باجيلا Angela de Pagella المعالم الثالية لهذا

العمل فى اطار الموضوعات المعاصرة ، أو الشخصية فى المسرحة ، فى " التيمات الحديثة فى المسرح الارجنتينى ، الاثر الاوربى ، بيونس آيرس ، ١٩٦٤ ، ١٩٦٢، ص ص ١٠٦ - ١٠٧ .

٥- راجع الدراسات حول مسرح بافلوفسكى فى : تياترو ادواردو بافلوفسكى ، بيونس آيرس ، ١٩٨١ .

٦- على الرغم من أن مقال تول حول " المناظير الدرامية المتغيرة يهتم بعض الشئ بهذه القضايا ، فإنه يهتم بالكيفية التى يخلق بها نالى روكسلو نسيجاً غامضاً دعماً للاهتمام بالدوافع الانسانية المعقدة ، أكثر من اهتمامه بالاسئلة المطروحة حول البناء الدرامى الذى يهمنا هنا . وعلى الرغم من أن المناظير المتغيرة قد تدعم بشكل مباشر مفهومنا للتعقيدات العاطفية والسيكولوچية ، فإن موضع اهتمامنا هنا أنها قد تفرض نمطاً خاصاً لتصور الحدث الدرامى .

٧- بالنسبة للقدرة المسرحية ، راجع كير إيلام Elam، القدرة المسرحية : التقليد الشكلى ودور الجمهور ، فى سميوطيقية المسرح والدراما ، لندن ١٩٨٠ ، ص ص٨٧-٩٧ .

٨- راجع فردريك جاميسون Jameson ، ما وراء التعليق ، PMLA ، ٨٦ ، ١٩٧١ ، ص ٩ - ١٨ .

٩- آندرو لويد ويبر Webber، وتيم رايس Rice ، ايفيتا : اسطورة ايفابيرون (١٩١٩ - ١٩٥٢) ، نيويورك ، ١٩٧٩ .

١٠- تمتع نالى روكسلو بشهرة واسعة ككاتب فكاهة ؛ راجع : روت جيللسباى Gillespie ، كونراد نالى روكسلو الشاعر والكاتب الفكاهى ، هيسبانيا ، ٣٦ ,١٩٥٣، ٧١-٧٥ .

- ألفيردو دى لاجارديا Guardia ، الشعر والفكاهة فى مسرح كونرادو نالى روكسلو ، بيونس آيرس ، ١٩٦٥ .

- جون تول ، الشعر والفكاهة فى أوبرا نالى روكسلو ، هيسبانوفيلا ، ١٤ ، ١٩٦٢ ، ٤١ - ٤٤ .

١١- فيما يتعلق بالنوع فى الفارس Farsa ، راجع جيلليرمو آرياس Arias ، وظيفة ومعنى المهزلة الحدبثة فى الأرچنتين ، El Teerto en Iberoamerica ، مكسيكو ، ١٩٦٦ ، ص ١٧٧ - ١٨٣ .

١٢- استعرت مصطلح كسل القراء Readerly Slath ، من دراسة نعوس ليندستورم Lindsterm للكاتب ماسيدونو فيرناندز Fernandez المعاصر لنالى روكسلو ، فى ماسيدونيو فيرناندز : استراتيچيات مضادة لكسل القراء ، مجلة أمريكا اللاتينية الادبية ، العدد ١١ ، ١٩٧٧ ، ٨١ - ٨٨ .



أشكال أخرى من النشاط المسرحي الارجنتيني في الثلاثينات والاربعينات

يستحيل دراسة جميع الأشكال المسرحية التى شهدتها الارجنتين إبان فترة حركة التياترو إندبندينتى بالتفصيل ، نظراً للقدر الكبير من النشاط المسرحى الذى واكبها . إن الغرض من هذا الفصل أن يحلل ، بشكل أكثر ايجازاً، عن تلك المعالجة التى تناولت مسرحيات آرلت واشيلبوم ونالى روكسلو وجوروسنيزا ، خمسة نصوص لكتاب مسرحيين آخرين يمثلون اشكالاً إضافية للابداع المسرحى . وهؤلاء الكتّاب الخمس معروفون جداً فى الأوساط المسرحية الارجنتينية ، ويحظَوْن بالاحترام لما قدموه من اسهامات لخشبة المسرح . ومع ذلك ، فإن أعمالهم لم تلق التقدير - أو الدراسة العلمية - بالقدر نفسه كما هو الحال مع الكتاب المسرحيين الكبار الأربعة الذين استعرضنهم هذه الدراسة .

١ - أوريليو فيريتي واحياء الفارس :

المندوب (يتقدم . طويل القامة ولطيف ومسرور) أنا مندوب سلطة التجديد . ولقد جئت خصيصاً كى أنهى هذه الكوميديا .إنه يشبه مسرحاً مستقلاً أكثر من كونه محكمة ! .. (ص ٧٨)

أصبح من المعتاد أن نجد فى قطاع عريض من المسرحيات المكتوبة والمعروضة أثناء فترة التياترو إندبندينتى مسحة برثى لها من " النزعة الهروبة " ، وكذلك شجب قوى تبعاً لذلك لانعدام الاهتمام بالمشكلات القومية والمعاصرة الملحة وهكذا ، رأينا أعمالا تدور فى عصور متوسطة أو ظروف يفترض أنها " دخيلة " (مثل ، " الصقر " El Nebli لنالى روكسلو عام ١٩٥٧ ، أو تستخدم موضوعات غير طبيعية أو مغايرة

بشكل صارخ (مثل " كرنفال الشيطان " لجوان أوسكار بون فيرادا Ponferrada ، عام ١٩٤٣ ؛ راجع الجزء التالى ، أو المواقف المحلية العارضة التى تنطبع بها البرجوازية المشغولة بنفسها (مثل ، بيدروبيكو Pedro E . Pico ، عام ١٩٥١) . إن التعرف على نزعة الهروب التى تغلب على مسرحيات فترة الثلاثينات والاربعنيات ، ثم شجبها بعد ذلك بوصفها حماسية إلى حد مفرط أكثر من كونها ابداعاً فى صورة مناسبة ، لأمر يدعو للسخرية بشكل ما . ويتضح ذلك بشكل خاص نظراً لأن كتاب المسرح الجادين استهدفوا استنكار المسرح التجارى الرخيص فنياً ، ووضع أسس فن مسرحى قومى رفيع بشكل صادق .

لاشك أن المسرح التجريبى فى أواخر الخمسينات والعقود التالية قد تخللته استراتيجيات غير طبيعية ، خاصة التى تتعلق بالغرابة (الجروتسك) التعبيرية التى ترجع إلى مسرحيات أرماندو ديسيبولو Discepolo ، وروبرتو آرلت Arlt ، الذى يعد من الأصوات الهامة للتياترو اندبنديتنى ، وكذلك أشكال متنوعة من مسرح بريخت Brecht الملحمى . وهكذا ، قد يبدو أن عنصر الرفض فى التياترو إندبنديتنى يتمثل بشكل أقل فى الابتعاد عن نسيج مسرحى طبيعى ، مقارنة بالاهتمام الذى ينصب على اشكاليات الوعى الشخصى . وهذا هو الحال مع تركيز نالى روكسلو على الاشخاص الذين ينشغلون بعقد هدنة بين واقع الحياة اليومية والهروب فى الفنتازيا المثالية ، أو افتتان إيشبلبوم Eichelbaum بالصراعات الداخلية للفرد بوصفه مرآة مجازية تعكس التناقضات بين الأنماط الاجتماعية والثقافة .

إن العديد من الأعمال التى تبرهن على الابداعات العظيمة خلال فترة التياترو اندبنديتنى هى بالضرورة أعمال تراجيدية فى طبيعتها ، مثل ثلاثمئة مليون ، لآرلت ، و " جميل التسعائه " لإيشبلبوم ، والجسر ، لجوروسيتزا وتمثل الكوميديا أيضاً نوعاً مسرحياً هاماً بالنسبة للتياترو اندبنديتنى. وهناك شك فى أن النقد المسرحى التالى - عندما نتذكر أولوية كوميديا الاحوال فى المسرح التجارى إبان فترة ما بعد الحرب

العالمية الأولى ، وادماج المناظير التراجيدية فى المسرح الملحمى المعاصر الذى اهتم بزيادة الوعى لدى المتفرجين - كان فى حاجة لدراسة استخدام الانماط الكوميدية التى تعد من أقل الإسهامات التى التزمت هذه المجموعة من الكتاب المسرحيين بتقديمها .

لاريب أن هناك فارقاً شاسعاً بين مفهوم الكوميديا فى المسرحية الموسيقية الكلاسيكية (التعريف هنا واضح بسبب استخدام معالم المسرحية الموسيقة الساخرة عند بريخت) التى تركز على تصورات الحبكة التى نربطها اليوم بكوميديا الموقف ، والتراث الغربى من الكوميديا بوصفها تحقيقاً مسفيضاً فى التناقضات المضحكة لنقاط الضعف الانسانية . وفى المسرح الحديث لا شك أن كتاباً مسرحيين من أمثال سام شيبرد Shepard الأمريكى ، وتوم ستوبارد Stoppard البريطانى يهتمون بإحياء الامكانيات الكوميدية فى نطاق مشهد مسرحى طليعى يشكل تحدياً كبيراً . حتى أن استخدام الجروتسك فى المسرح الارجنتينى المعاصر الذى يتناول الالتزامات الاجتماعية يجد أن العناصر الكوميدية ذات قيمة خطابية عالية . وبكل تأكيد ، ليست هذه الاعمال الاخيرة كوميديات بالمعنى الكلاسيكى ، بل ربما يستخدم الموقف الكوميدى فى مشهد من أجل ايضاح سمة ضرورية فى السلوك البشرى المتناقض أو الزائف . وخير الأمثلة على ذلك المشاهد الافتتاحية فى مسرحية السينور جاليندز El senor Galindez (١٩٧٣) لإدواردو بافلوفسكى Pavlovsky ، وهو عمل يتناول بشكل عام مشكلة التعذيب على المستوى الرسمى فى أمريكا اللاتينية.

يتمثل الاهتمام بالكوميديا أثناء فترة التياترو إندبندينتى فى كل من الأعمال التى تتناول تناقضات السلوك البشرى (مثل ، أنا فى حياتك لا يشيلبوم التى قدمتها عام ١٩٣٤ ، بصورة ذات مغزى ، فرقة التياترو كوميديا Teatro Comedia،أو "أرملة صعبة " لنالى روكسلو عام ١٩٤٤) أو الاعمال التى تركز فيها الصياغة راقبة الاسلوب أو المعنوية على قضية واحدة بارزة فى المجتمع البشرى. وتنتمى مسرحية الفارس Faras لأوريليو فيريتى (١٩٠٧ - ١٩٦٣) إلى هذا النوع الأخير . وفى الواقع ، يتنبأ عمل فيريتى بشكل هام بمسرحيات أجوستن كوزانى

Cuzzani ، و"الحكايات " Historias التى خلد بها أوسفالدو دراجون Dragun تلك الفترة ، وهى أعمال تدمج حبكة " الفارس " فى شعرية مسرح بريخت فى الخمسينات .

لاشك أن اعتماد فيريتى على تقلد " الفارس " أمر يدعو للسخرية ، على أقل تقدير اذا فهمت فى اطار الدعابة اللا انعكاسة ، واستخدام المقرعة ، والاعتماد على الانتقالات المتنافرة والمفاجئة فى الحبكة من أجل استثارة الضحكات العريضة البرئية . والفارس الذى بفهم بهذه الطريقة - وهذا فى واقع الأمر الفهم الشائع للمصطلح - يتناقض كل التناقض مع أهداف الكوميديا. (٢) وبغض النظر عن أمور اللياقة التى قد تكون مرتبطة بالفارس بوصفه شكلاً ثقافياً جديراً بالاحترام ، لاشك أنه بمعناه التقليدى لن يسهم بشكل مطلق فى تلبية أهداف التياترو إندبندينتى التى تتمثل فى الدراسة الجادة للخبرة الانسانسة . بل إن الفارس عند فيريتى يقدم أشكالاً عديدة للمواقف الكوميدية الذى يصبح فيها صدى معالم " الفارس " أطراً لالقاء الضوء على المواقف التى يجرى دراستها .

يكاد يكون استخدام فيريتى للفارس نوعاً من ادوات التغريب Verfremdungseffekt الذى يشتهر به بريخت . وتقوم المسرحية ، عن طريق اعادة وضع السلوك الانسانى فى سياقه الصحيح ، ونقل نسيجه من اللاطبيعى إلى الهزلى المبالغ فيه - بخلق مسافة بين نقاط المرجعية اليومية لدى المتفرج ، وبحفز دراستهم النقدية لمادة السلوك الاجتماعى قيد التحليل . وعلى المنوال نفسه ، تعزز اللغة المستخدمة فى الفارس وجود هذه المسافة . ولا أشير هنا بوجه خاص إلى الفرق الهزلية ، لأن الفارس عند فيريتى ليس هزليا على الدوام عند المستوى الشفهى . واذا كان هزليا على وجه الاطلاق ، فإنما ذلك نتيجة للمنظور الساخر للسلوك البشرى الذى يستحثه . وبالأحرى ، ينطوى هذا الأمر على نشر سياق أدبى خاص ، لبس بالعامى أو الأكاديمى الخاص ، من أجل خلق سياق لغوى يسهم فى خلق المسافة نفسها فى إطار الانماط اللغوية الغريبة المستخدمة . أخيراً - ولعل ذلك من أهم السمات المميزة للفارس

التقليدى - استخدام شفرات ثقافية معدلة من أجل التأكيد على النواحى الكوميدية فى السلوك البشرى .

تبدو هذه المعالم واضحة للعيان فى مسرحية " فيديلاً Fidela لفيريتى ذات الفصول الثلاثة من نوع الفارس . وقد فازت المسرحية بجائزة مرموقة عام ١٩٤٦ من الجمعية العامة للمؤلفين (الارجنتينيين Sociedad General de Autores (Argentore) ، ولكنها لم تكن قد عرضت مطلقاً عندما ضمنها المؤلف فى كتاب مسرحيات الفارس Farsas . ويؤسس فيريتى مسرحيته حول الفصل المخادع بين الحب الرومانسى بين الرجل والمرأة من ناحية . والعلاقة بين الزوج وزوجته من ناحية أخرى . وهذا الفصل يرجع بالتأكيد فى الثقافة الكاثوليكية الغربية على أقل تقدير إلى عادة عشق البلاط فى العصور الوسطى . وهذا النوع من العشق لم يكن يوجد خارج اطار الزواج الشرعى ؛ اذ إن خنوع الزوجة لزوجها يتناقص مع الأولوية التى يعطيها العشق لخضوع الرجل للمرآة . وفى اطار هذا الفصل ، والتعقيدات غير المواتية الناشئة عن الابقاء على إمكانية أن يكون الزوج وزوجته عاشقان رومانسيان كذلك ، يوظف فيريتى هذا النوع من الفارس. وبمعنى آخر ، نجد أن انتهاك القواعد الثقافية التى تعتبر الزواج والحب الرومانسى صنفين مستقلين ، تقدم للحبكة القوة الدافعة للعمل ، والمصدر الرئيسى لخطاب التفريق المكانى أو التغريب . وفى مواجهة سلوك الزوج الرومانسى ، ينفجر عاشق الزوجة المرائى فى نوبة غضب عارمة :

فيديلا : لا تغضب

العاشق : (منفرجة أساريره بعض الشئ) أنا لست غاضباً ولكنه لم يتوجب عليك قبول الدعوة (الخروج للتنزه مع زوجها) . فالمرأة الشريفة التي لها عاشق شريف ، لا يجب أن تقبل دعوات من هذا النوع .

فيديلا : ولكن ياعشيق ...

العشيق : ... زوجك مرة أخري ! ... ما معني خروجك للتسلية مع زوجك ؟

أليس لك عشيقاً ليقوم بهذا الدور ؟ ياله من وضع غامض ! ...

فيديلا : ياعشيق لا تكن مبالغاً ...

العشيق : فعلاً إنه وضع غامض ! ما الذي يجعله ينحشر هكذا بيننا ؟ فليتركنا نعشق بعضنا في سلام !...(ينفعل بعنف) سأقول له ذلك في وجهه ! (ص٢٧)

إن الموقف المحير الناشئ عن مشاعر الحب الرمانسى بين فيديلا وزوجها يترتب عليه نسيج المسرحية عن طريق أخذ نوبة الغضب التى انتابت العشيق Galancete تجاه هذا الانتهاك لحرمة عادة اجتماعية قديمة ، مأخذ الجد . ويؤيد وجهة نظر العشيق ظهور قاضي محكمة محلية يؤكد أن الطلاق لا يقع لأسباب تافهة ، مثل انعدام الحب بين الزوج والزوجة . ويروع فيريتى جمهوره عن طريق الاستعراض البارع لمواقف العشق المألوفة والنفاق الذى يحيط عادة بشعارات الزواج الزائفة . إذ يدحض اسطورة الترادف بين الحب والزواج عن طريق إظهار الحيرة التى تنشأ عندما يكون هذا الحال فى واقع الأمر . وهكذا تتحقق مهمة الكوميديا طويلة الأمد والتي تحث على التفكير الناقد فى أنماط السلوك الإنسانى راسخة الجذور . كما أن تحقيق المسرحية لهذا الامر عن طريق اجراءات التفريق المكانى المتمثلة فى إطار الفارس ، هو الذى يحدد على وجه الدقة الفارق بين تناول فيريتى للكوميديا ، والمعالجات البالية للموضوعات والمواقف المشابهة من قبل العروض المسرحية التجارية .

ربما نقوم بدراسة آثار التفريق المكانى اللغوى فى الفارس عند فيريتى بأن نركز انتباهنا لأحد أعماله التى حظيت بالعرض العلنى ، وهى مسرحية " فارس البطل والوغد " Farsa del heroe y el Villane ، التى فازت عام ١٩٤٦ بالجائزة المحلية الاولى ، وعرضتها فى العام نفسه فرقة تياترو ليبرى Teatro Libre التى كان يرتبط بها فيريتى ارتباطاً وثيقاً . وتهتم هذه المسرحية ، كما هو الحال مع جميع أعمال الفارس عند فيريتى بمسرحانية الحياة ، ونسبية المفاهيم الاجتماعية والثقافية التى تقدم فى الغالب على أنها النقيض لما يبدو أنها تعبر عنه ظاهرياً . وهذا يعنى من وجهة النظر اللغوية أن الكاتب المسرحى يستخدم هذه الازواج المعجمية ، ومايرتبط بها من معنى ، فيما نسمى المطابقة اصطلاحاً .

اذا كانت المطابقة عبارة عن أزواج من الكلمات الاسمية يكون فيها احدهما ذا معنى مناقض للآخر (مثلا ، إذا كانت الصفة عالى تعنى غبر منخفض ، فإن منخفض تعنى غير عالى) ، فإن الموقف النقدى الملائم تجاه الشعارات الأخلاقية والمعنوية سوف ينطوى بطبيعة الحال على إظهار كيف أن الصيغ المقولبة قد تكون ، على المستوى الانسانى الأكبر ، النقيض لما يفترض أن تعنيه . وفى مسرحية " فارس البطل والوغد " يشكل نقيضان استراتيجيان الاتجاه العام للاحداث فى المسرحية : أولاً ، تتعرض راقصة الحانة بوليرا Bolera للاضطهاد على أيدى كهنة المدينة الذين يرون فيها نموذجا للسلوك الفاسق . لكنهم تأخذهم الشفقة بها على أساس أنها تقدم قليلاً من السعادة للشعب (ص ١٠٦) ، وهو اعتراف بإسهامها المسرحى كبير الفائدة. ثانيا ، يشعر بدرين Pedrin فى حبه لبوليرا انه يجب أن يكون بطلاً فى عينيها ، ويقوم برشوة جابينو Gabino كى يعتدى عليه . لكنه عندما يقهر جابينو ، تشعر بوليرا بالشفقة نحو المغلوب ، مما يفسد خطة (الفارس) التى أحكم بدرين رسمها . ولا تتكشف الطبيعة الحقيقية للممثلين ، وتتشكل العلاقة الرومانسية بين بدرين وبوليرا بالصورة المناسبة ، الا بعد استعراض عدد لا بأس به من التناقضات .

يتولد حوار طويل - وكثير من الدعابة الكوميدية بشكل متوقع - من الصراع الناشئ عن الشجار المتفعل بين بدرين وجابينو ، واعتقاد بوليرا أن الكلمات والافعال تعنى ما يعتقد أنها تعنى ما يعتقد أنها بشكل متواتر :

بوليرا : لماذا (تقول أن جابينو يكذب) ؟ لا أظن أنه يكذب . انني أري هناك تواقاً بين مايقوله وبين الاحداث التي وقعت .

بدرين : بوليرا ... لا تصدقي ما يقع من احداث ...

بوليرا : لا أصدق ؟ اذا أصدق ماذا ؟

بدرين : ان الاحداث ليست دائماً لاشياء واقعية !

بوليرا : إذا الحقيقة توجد في الافعال نفسها !

بـدريـن : نـعـم ..فـالـحـقـيـقـيـة في الافـعـال،ولـكـنـها احـيـانـاً لـيـسـت كمـا تـبـدو لنا!(ص١٠١)

أن استخدام فيربتى البارع للكلمات - وبطبعة الحال تعتبر المطابقة بين كلمتى البطل Heroe والوغد Villane بمثابة نقطة الانطلاق الكبرى فى النص - وما تحمله من معان ، وتنطوى عليه من سلوك اجتماعى ، يتعاظم من جراء السباق الاسلوبى الواضح الذى تتحدث به شخصياته فى جميع مسرحيات الفارس . وهكذا ، يصبح الاستخدام البارع للكلمات ، والسياقات اللغوية غير العامية المقصودة فى سياقات اجتماعية يفترض أنها عامية ، سمتين بارزتين للإبعاد المكانى للجمهور فى أعمال فيريتى . ويدعم هذا الابعاد من محاولة الدراسة النقدية لأنماط السلوك الاجتماعى المألوفة التى تتناولها هذه الاعمال .

تتناول جميع أعمال الفارس سياقات يومية مفترضة تتسم ، خارج نطاق الأعراف الأدبية ، باستخدام مجموعة من اللكنات الاجتماعية فى اللغة نعدها عامية بشكل عام . وتتمثل هذه السياقات فى المحادثات (الساخنة عادة) بين الازواج والزوجات (فيدبلا وفارس الشريك) ، والكلمات الغاضبة بشأن سرقات تافهة (فارس الرجل والجبان) ، والحوار داخل حانة عامة (النص فيد المنافشة) ، وفى وكر قمار (هزلية الهزلات) . ومع ذلك ، فالشخصيات لا تتحدث بتاتا فى سياقات لغوية عامية متعارف عليها تنتمى إلى أية لهجة اسبانية حديثة .

ويتأكد هذا الحديث العامى غير الواقعى أبداً بتعليمات خشبة المسرح التى تحدد المواقف التى تنتمى لمناطق أو أوضاع غير معينة : نلاحظ وجود ثريا قديمة معلقة وسط الصالة إلى جانب بعض الادوات التى تتناسب مع الجو الخشن الذى تقتضيه الاحداث . (ص ٨٥ ، من فارس البطل والوغد) .

هكذا تختلف الاسبانية التى نجدها فى أعمال فيريتى اختلافاً كبيراً عن محاكاة الاسبانية القاصرة على شبه الجزيرة ، والتى تألفها جماهير الارجنتين فى العروض

المتكررة للأعمال الاسبانية فى بيونس آيرس . كما تختلف أيضا بصورة ملفتة عن الاتجاه المكسيكى الغامض الذى يبدو أنه يسود أعمال البرودواى Broadway الناجحة المترجمة إلى اللغة الاسبانية . (لابد من ذكر أن العروض التى تتم فى الارجنتين للمسرحيات الارجنتبنية البارزة تميل بشكل رئيسى نحو استخدام اللكنات الاجتماعية للشخصيات الارجنتينية المتعلمة ، مع اختلاف بسيط فى الصوت Voseo ، الذى يغلب بصورة طبيعية على الأعمال الدرامية الوطنية) وهكذا ،قد تميل الشخصيات إلى مخاطبة أنفسها باستخدام ضمير المخاطب اللاتينى Ju بغض النظر عن الفروق الطبقية الاجتماعية . أما اذا ظهرت الحاجة إلى فارق رسمى / مألوف فإن ضمير المخاطب بنحول إلى الضمير Vos الموغل فى القدم ، اضافة إلى صيغ الجمع الفعلية للمخاطب ، التى تصبغ المسرحيات بصبغة خاصة بأواخر العصور الوسطى أو عصور النهضة ، كما هو الحال مع المسرحية القصيرة Pasos للكاتب لوب دى رويدا Lope de Rueda ، والهزليات Farsas للكاتب جيل فيسنت Gil Vicente .

اضافة إلى ذلك ، فإن هناك وفرة فى اتجاهات الكلام " الادبية الساذجة " التى يبدو أنها مقتبسة عن الروايات العامية الأولى ، مثل دون كيشوت Don Quixote . بل إن هذه السمة تمتد حتى استخدام " الامثال الشعبية " Refrances .ولاشك أن تقديم فيريتى للإسبانية العامية ، بالشكل المستخدم فى السياقات اليومية التى تحتويها مسرحياته - كان يتسم بالغرابة بالنسبة لمرتادى المسرح المنتظمين من غير ذوى الأصول الاسبانية ، ولقد انقسم كتاب مسرح التياترو اندبنديانتى حول قضايا الاسبانية الارجنتينية العامية ، على أقل تقدير فيما يختص بالنواحى العملية للحبكات التى تتناولها . وهكذا ، عندما تناول آرلت وجوروستيزا وايشيلبوم الموضوعات العمرانية (وكذلك الموضوعات الريفية فى حالة اشيلبوم) ، فإنهم استخداموا بطبيعة الحال مصطلحات عامية موثقة على المستوى الاجتماعى اللغوى . بينما اقترب نالى روكسلو من عامية شبه الجزيرة غير الاكاديمية التى كان يستخدمها الساندرو كاسونا Alejandro Casona ، الذى تزامن النجاح الذى حققته أعماله فى بيونس آيرس مع العروض التى قدمت لكتاب مسرح التياترو اندبنديانتى . لكن الاسبانية التى

استخدمها فبريتى لا تنتمى لاى من المرجعين . إذ إنه ابتدع مساحة لغوية متميزة كى يؤكد على البعد المكانى الخطبر الذى حاولت مسرحياته أن تؤسسه بالنسبة للمتفرج . وبهذا المعنى لم تكن مسرحيات الفارس الكومدى التى انشغل فبريتى بتقديمها وسائل تسلية عابرة ، بل كانت جزءا من محاولة جادة لخلق عرض مسرحى فريد فى نوعه .

٢ – *الدراما الفلكلورية عند جوان أوسكار بونفيرادا*

من بين السمات المميزة الرئيسبة لمسرحبات الثلاثينات والابعينات فى الارجنتين ، مقارنة بالأشكال الواقعية والطبيعبة السائدة فى الفترة السابقة ، إدماج مجموعة من السمات التى يمكن أن نطلق عليها بشكل غير دقيق أنها " سمات شعرية " . وهكذا ، إذا كانت الأعمال المسرحة المترنبة على الأشكال الساتذة فى أوائل القرن العشرن المرتبطة باسم فلورنشيو سانشيز Florencio Sanchez تؤكد على أولوية نقديم النسيج العامى لحدبث الناس اليومى ، فإن العدسد من أعمال التباترو إندبنديتى تنفصل عن هذه الضرورة بدرجات متفاوته . فمثلا ، تنطوى جميع مسرحيات كونرادو نالى روكسلو ذات الفصول الثلاثة بشكل نهائى على استخدام الفواصل الموسيقية ، كما يتم إدماج نصوص المقطوعات الموسيقية فى النصوص المسرحية المنشورة . وتحتوى مسرحيات جوان أوسكار بونفرادا Juan Oscar Ponferrada على مقطوعات شعرية . ولاشك أن المعالم التعبيرية فى مسرحيات آرلت ، خاصة المقطوعات التى تحوى العناصر الخيالية والحالمة ، وكذلك الجروتسك ، تشكل انحرافات عن الأولوية المطلقة للحوار العامى . كما أن استخدام آرلت للعبارات المجازية المعولبة الخاصة بالثقافة العامة فى المحادثة " العادية لشخصياته تتناقض مع المقدمة المنطقية للواقعين النفسيين التى مؤداها أن الكلام يكشف بصدق عن الطبيعة الخفية للفرد .

تتسم هذه المعالم جميعاً بالشعرية ، بمعنى أنها تحض التوثيق المزعوم لقواعد المسرح

الواقعي وروافده . وعلى المنوال نفسه ، كانت هذه المعالم الشعرية بمثابة رحلة هروب مفترضة من العرض المباشر للحقائق الاجتماعية الثقافية . ولا يزال يصعب على بعض النقاد رؤية مسرح فترة ما بين الحربين في آية صورة أخرى غير أنه علامة فاصلة بين الواقعية في أوائل القرن العشرين ، وما تلاها من واقعية اجتماعية ، والأشكال العديدة لتوثيقها على خشبة المسرح . وقد بين نقاد من أمثال رولاند باريتس Roland Barthes ، رغما عن ذلك ، أن الواقعية مسألة تقليد أدبى ، وفن شعرى، بالقدر نفسه الذى يزعم أنصار الواقعية أن الادب اللاواقعي كذلك . (٣) كما أن الواقعية بوصفها حركة أدبية أعطت أولوية للرواية والمسرح- قد أضحت إلى حد كبير مسألة مفهوم أيدولوجى خاص للثقافة ، وبالتالى لم تعد " عرضاً مباشراً " للمجتمع مثل أى شكل آخر من أشكال التشفير الفنى .

طالما سنستطيع الناقدقبول الأشكال اللاواقعية للتياترو اندبندينتى بوصفها أقل التزاماً بالظروف الانسانية مقارنة بالواقعية السابقة والتالية ، فإنه من الممكن التعامل مع هذه الاشكال بوصفها مفاهيم بديلة للخبرة الفردية والجماعية . وحتى مع كاتب مسرحى ملتزم بالمشكلات الاجتماعية الحالية مثل كارلوس جوروستيزا ، ربما نكتشف مخالفات خطيرة فى الجماليات المسرحية لايهام الحائط الرابع ، وهو الاجراء الذى يجعل خشبة المسرح تتظاهر بأنها لست أكثر من تدفق للحياة اليومية التى يشهدها الجمهور من خلال الحائط الرابع الشفاف لمقدمة خشبة المسرح .

تبشر الأشكال الشعرية للتياترو اندبندينتى بدورها بما يبدو أنه المسرح البريختى - اذا جاز لنا الاستمرار فى استخدام الادوات الوصفية غير الدقيقة - فى فترة مابعد الحرب العالمية الثانية . ويتسم هذا المسرح برفضه العدائى للمسرح الأرسطى، والعروض المشابهة ، واستخدامه لأشكال عديدة من المسرح الشامل ، بما فى ذلك الموسيقى والمايم واللغة الشعرية الرصينة وما شابه . ورغما عن معيار الواقعية الوثائقية التى يحاول الواقعيون الاجتماعيون المتشددون فرضها فى وجه إبداعات التياترو اندبندينتى ، فإن جميع الأعمال الهامة فى المسرح التجريبى الارجنتينى المعاصر تعد بريختية الطابع على

أقل تقدير فى رفضها لإيهام الحائط الرابع . (٤)

وفيما يتعلق بالمسرح الناطق باللغة الاسبانية على المستوى العالمى ، فلاشك أن أعمال فيدريكو جارسيا لوركا F. G. Lorca فى هذه الفترة تؤسس اللياقة المسرحية فى استخدام الموسيقى والحوار الشعرى ، ومجموعة كاملة من الدوافع الفلكلورية والرموز اللاواقعية على خشبة المسرح .

وقد اتسعت شهرة مسرح لوركا فى بيونس آيرس حيث قوبل بوصفه إحدى الشخصيات الهامة عام ١٩٣٣ .وعلى الرغم من أن الكثير قد قيل عن تأثير اليجاندور كاسونا Casona الذى عرضت أعماله بصورة مكثفة فى الارجنتين إبان فترة التياترو اندبندينتى فإن مسرح الابداع الحقيقى عند لوركا ربما كان أكبر أثراً من مسرحيات كاسونا ذات الصياغة السطحية غالباً . (٥) وتتسم مسرحيات كاسونا باللاواقعية بسبب مبدأ الصياغة السائد الذى كان يطرح السؤال الضمنى : " ماذا لو... "، فى حين أن أعمال لوركا ثورية حقاً فى رؤيتها للواقعية الأكبر للخبرة الانسانية بوصفها كامنة تماما فى الظواهر والاجناس الفنية التى ينكرها الفن الواقعى . ونتيجة لذلك ، لبس من المدهش وجود مستودع كبير من المسرحبات التى تكشف عن الأثر الذى تركه لوركا بدرجات متفاوتة. ولاريب أن الأعمال المسرحية التى قدمها الجواتيمالى - المكسيكى كارلوس سلوروز أنو (١٩٢٢ - ؟) Carlos Solorzano تكاد تنطبع بطابع لوركا فى مفهومها ، وتعتبر بعض أهم الاعمال فى مسرح أمريكا اللاتينبة المعاصر .

وفى الارجنتين ، كانت أعمال جوان أوسكار بونفيرادا (١٩٠٨ - ؟) ، المخرج السابق لتياترو سان مارتن المحلى العام ببيونس آيرس ، بمثابة الصدى لاعمال لوركا؛ وذلك بصورة فعالة خاصة كجزء من رغبته فى توسيع نطاق أعمال التباترو اندبندينتى إلى ما وراء موضوعات بورتريكو المتكررة . وقد عرضت مسرحية كرنفال الشيطان El Carnaral del Diablo لأول مرة عام ١٩٤٣ على مسرح بولبتيما الارجنتين Angentine Politeama ، ولعلها أشهر أعمال بونفيرادا ذات الطابع الفلكلورى.(٦)

وتركز المسرحية على طقوس الشايا La Chaya المأخوذة من أساطير وعادات وديان الكالشاكى Calchaqui . وتعد الشايا النسخة الاقليمية من الكنفال ، وهى نوبة الانفجار الجنسى الديونيسوسى الأخيرة قبل فترة لينت Lent النقليدية . وكما هو حال العديد من الاحتفالات المسيحية والملحدة ، تحتوى الشايا على استخدام الاقنعة والدمى لتجسيد الرغبات الجسدية التى يأتى على رأسها بوكلاى Pucllay إله الكرنفال الشبيه بباكوس Bacchus ، والذى يأتى دفنه فى ختام الاحتفالات دلالة على موت الجسد ، والابتعاد عن المغالاة الديونيسوسية.(٧) وكما هو شأن الطقوس المسيحية التقليدية-ولاشك أن الاساطير التى يتناولها بونفبرادا تتضمن التوفيق بين المعتقدات المسيحية والملحدة - فإن الشايا تعد مجازاً للتعبير مقابل الاضطهاد ، والجسد مقابل الروح ، والشيطان مقابل الإله ، والليبدو (الدوافع البيولوجية الأولية) مقابل الاستقامة الاخلاقية . وتصور الكرنفال قصة مثال انسانى لدراما الصراع التى تجسدها طقوس الكرنفال ، وذلك مقابل إحياء الاكاد الفلكورى الذى يعد فى حد ذاته شكلاً ثقافيا من أشكال التصوير المسرحى .

من بين أهداف مسرح ما بين الحربين التصوير الدقيق للصرا النفسى على خشبة المسرح ، ولابد أن مسرحية الكرنفال لبونفيرادا تعتبر بكل تأكيد احدى أهم مسرحيات هذه الفترة . ويصعب بالفعل أن نجد بين نصوص فترة الثلاثينات والاربعينات مسرحية تنطوى على استخدام أكثر وضوحاً للافتراضات الفرويدية حول العبء الذى يتركه اللاوعى المضطرب عصبيا على سلوك الفرد العلنى. وهكذا ، يقوم العمل بتصوير قطاع من السلوك البشرى ، ويكشف عن جذوره فى اللاوعى المكبوت أو الخفى . وتهتم مسرحية بونفبرادا على وجه الخصوص بالكبت الجنسى ، وتتطور فى اطار عدد من التناقضات الاجتماعية الثقافية المتداخلة . إذ إن ماريا سيلبا Maria Selva ، الغريبة عن الوديان الجبلية ، تعارض بشدة ولع زوجها وابنتها بالكرنفال وتستنكره بوصفه شجار مخمورين . وفى * سورة اخلاقها البيوراتينية ضد مغالاة الفلاحين ، تشجع

* المراد بالسوره الحده فى الأخلاق

اهتمام روزندو Rasendo ، صاحب الشخصية الضعيفة عديمة الحياة والمنصاع لأمه بابنتها ايزابيل Isabel ذات الروح الحرة . وأثناء الاعداد لكرنفال الحصاد يظهر شخص غريب مغمور يدعى الفوراستيرو Forastero .

سرعان ما يعرف المتفرجون ، ولكن ليست الشخصيات الاخرى ، أن هذا الشخص كان عاشق ماريا سيلفا اثناء كرنفال صاخب فى شبابها ، وأن والدها قد عاقبه بإرسا إلى السجن لمدة خمس عشرة سنة (وهذه معالجة مختلفة للدافع عند الويزEloise آبلار Abelard) ، وأن ملابسها وتصرفاتها الخشنة ، التى تذكرنا ببرناردا آلبا Bernarda Alba فى مسرحية حكاية برناردا آلبا (١٩٤٥) La de Bernarda Alba التى كتبه جارسيا لوركا حول الكبت الجنسى، هى وسيلتها للتكفير عن خطاياها فى فترة الشباب . وبالطبع تصبح ايزابيل مفتونة بالفوراستيرو، وتصر على أن بكون هو، وليس روزندو، رفيقها فى الاحتفالات . وهو لقاء شهوانى يسفر عن خطتها للهروب مع ها الغريب الغامض، لكنه صاحب الجاذبية الجنسية .

وسرعان ما تحل العقدة أثناء النوبات المسعورة الختامية للكرنفال . إذ إن ايزابيل هى ابنة الفوراسبترو ، وأن أمها قد هربت إلى الوديان الجبلية لاخفاء عار حملها غير الشرعى . ولا تستطيع الأم أن تنقذ ابنتها من خطيئة زنا المحارم مع والدها الطبيعى والتى تعد أكثر بشاعة من خطيئتها الشخصية ، إلا من خلال الكشف عن إثمها الخفى، مما يضعف من سموها الأخلاقى فى أعين الفلاحين .

تكشف الكرنفال النقاب عن هذه الدراما الفرويدية فى اطار التناقضات المتصارعة التى تتلخص فى الانغماس الجنسى المتحرر والانضباط الاخلاقى البيوريتانى . لكن هذين قطبان رئيسيان للتناقض الذى يمد بجذوره فى مسرحية بونفيرادا ، وبعلل التعقيدات التى تنطوى عليها . وربما نستعرض التناقضات الفرعية فى اطار الصراع الدائر بين ماريا سيلبا ، وأخت زوجها انكارناسون Encarnacion ، إذ تعلقان بصور أكثر وضوحاً على سلوك ماربا، وتجسدان سلسلة من الدلائل على الكشف عن نفاقها :

ماريا سيلبا	انكار ناسيون
- من طبقة رفيعة	- من أصل متواضع
- غريبة (تتعالى على جيرانها)	- مواطنة (ترفض الغريب)
- مستقيمة الاخلاق	- منغمسة في اللذات
- سلوك مكبوت	- طبيعة معبرة
- ذات ثقافة ترفض الكرنڤال	- ذات طبيعة تقبل الكرنڤال

بعد موقفا المرأتين تجاه الكرنفال ، ونحو نوع السلوك الذى يجسده ، والدرجة التى يكون فيها تعبيراً طبيعياً عن البشر - الركيزة الرئيسية للصراع فى المسرحية إذ إن انكارناسيون تعده حدثاً يدلل على حركة المواسم ، نهاية الحصاد الصيفى ، ويؤكد على الاحساس بالمجتمع، لكن ماربا سيلفا ترى أنه عذر للمجون السكير ، وسلسلة من الأنشطة المسعورة التى لا تكشف إلا عن اسوأ ما فى الحيوان البشرى :

ماريا سيلبا : هكذا ، فهذا يروق لي ! والآن إلي الغناء مرة أخري ، للغناء والرقص، ثم نتمرغ معاً ... غناء وسكر وتمرغ . ياللقرف !

كل هذا يثر اشمئزازي ، ألا تفهمون ؟

لا ... لا يمكنكم أن تفهموا . لِمَ تنظرون لي

هذه النظرة البلهاء ؟ افرحوا ، تمرغوا !...

أو ارحلوا من هنا ! قلت لكم اخرجوا .

فلا أحب رؤية غرباء في بيتي ! ..

اخرجوا جميعا ! ...

جميعاً ! (تستغرق في نوبة بكاء ويأس وسط دهشة المدعوين (ضيوف الزوجة..) (ص ١٨٧)

إن المتفرج الذى يألف كتابات فرويد حول الكبت الجنسى سوف يتذكر من هذا المشهد أنه ربط هذه النوبات الهسيترية المسعورة بالكبت بالجنسى . وطالما أن الهدف وراء الدراسة الحالية للكرنقال لا تتمثل فى تفسيرها من خلال علم النفس الفرويدى (بغض النظر عن المعالجة النى فد يكون بونفيرادا استخدمها) ، وانما فى دراسة النسيج الدرامى للمسرحية؛ ولا أسطيع أن أطرح بشكل تام التفاصيل التى تبدو أنها ناشئة عن اسهام فرويد فى ادراك العلاقة بين الثقافة والدوافع الشهوانية . ويكفى القول إن ماريا سيلفا كانت طوال الوقت ترتدى الملابس السوداء الرهبانية الوفورة . وأن تعليمات خشبة المسرح والشخصيات تشر إلى بيتها البسط أبيض اللون الذى يشبه الدير فى طبيعته . وهى تفاصيل تؤكد على استنكارها العاطفى للتعبيرية الجسدية التى تتسم بها طقوس الكرنقال .

كيف تجسد " الكرنفال " استخدام لوركا للمسرحانية غير الطبيعية فى سعيه لتصوير الصراع النفسى ؟ إن استخدام العوامل الفلكلورية يكشف عن اعتقاد راسخ (وإن كان غير دقيق على المستوى الانثروبيولوجى) بأن " البسطاء" أقرب إلى الواقع ، ويعبرون بصورة طبيعية أكبر عن المشاعر الشهوانية ، ويتعرضون بدرجة أقل للكبت الجنسى الذى تفرضه تقالد المجتمع المتحضر . ونتيجة لذلك ، فإن ارتكاز مسرحية بونفيرادا عى العناصر الفلكلورية، مقابل الأساليب الراقبة المفترضة للغرباء، تؤسس على الفور مجموعة من الأنشطة الدرامية على خشبة المسرح - كالرقص والغناء وتصوير الالعاب الشعبية - مما يؤكد على الطبيعية المزعومة . ومفابل هذه الانشطة جميعاً ، يعبر ماريا سيلفا عن سموها الاخلاقى الميال إلى نقد الآخرين. وبهذا المعنى ،

فإن تفاصيل الكرنفال الخاصة التى تقوم الشخصيات بأدائها على خشبة المسرح ، مثل ممارسة التوبامينتوس Topamientos ، وهى طقوس تؤدى بدمى تعبر كل منها عن عادات وصفات شخصية مختلفة ، ليست مجرد سمات جمالية (ديكور) تملأ المسرحية؛ بل إنها اجراءات رمزية تؤكد من خلال ابعاد متباينة على الطبيعة المتحررة التى تستنكرها ماريا سيلفا بصورة غير مفهومة . إنها لا تقل عن كونها أفعالاً رمزية، داخل اطار طقوس الفلكلور التقليدية ، لدوافع اللاوعى التى يطلق عليها اصطلاحاً دوافع ديونيسيسية أو باخوسية Bacchanalian * .

إن استخدام الشعر فى " الكرنفال " يعد تأكيدا آخر على حسن استخدام بونفيرادا للاستراتيجات اللاواقعية . وكما هو شأن الافتراضات الفرويدية التى قد يرى البعض أنها تضرب بجذورها فى المسرحية ، يبدو أن استخدام الشعر ينطوى على تقليد ثقافى آخر يتعين على المتفرج أن يقبله . وفى هذه الحالة ، يسود الاعتقاد الرومانسى الجديد الذى شاع الالتزام به من قبل كتاب الفترة التى ظهرت فيها المسرحية بأن الشعر هو أصدق صوت تتحدث به الروح الانسانية ، وأنه ينطلق بصورة طبيعية من داخل الانسان . وعلى المستوى الجماعى ، يعبر الشعر عن المعتقدات والمشاعر المشتركة ، وعلى المستوى الفردى يتسم بالصدق الفريد حتى أنه لا تقيده التبريرات العقلانية الشائهة . وهكذا ، يصبح الشعر فى الكرنفال هو مركبة التعبير الشرعية المستخدمة لتجسيد طقوس " الكرنفال "، كما أن الاغانى المصاحبة لهذه الطقوس (والتى تصحبها الموسيقى اثناء العرض الفعلى) تعبر عن القيم الفلكلورية التى تعزوها المسرحبة لهذه الطقوس :

ايزابيل : لديك حق ؛

لو لم يكن هناك حفل

---

* يستخدم هذا اللفظ اشارة إلى عيد باخوس ، وهو مهرجان رومانى قديم يقام تكريماً لإله الخمر، بنتشر فيه السكر والتهتك والعربدة (المترجم) .

فيه مزيد من المتعة :

لو أن النظر للمكافأة

يسعد انساناً

يشعر بالربيع

يجري في دمه . (ص ١٥٥)

وعلى النقيض من ذلك ، تستخدم ماريا سيلبا الشعر كى تعبر عن مفهومها للكرنفال بوصفه أمراً حزينا بالضرورة ، وأنه يؤدى إلى الندم والبكاء :

أصوات : كرنفال سعيد

ما أجمل أغنيات الكرنفال

ما أورع الكرنفال

هاقد بدأ

ما أجمل اغنيات الكرنفال

التي تشبه حقول الخروب ...

(ماريا سبلبا تبوه فى حالة من الدهشة ، وتسند ظهرها على الحائط ، وتشرع فى استدعاء ذكرياتها حتى أن كلماتها تتساقط من ذاكرتها كأوراق الشجر التى تسقط على بحيرة)

ماريا سيلبا : كرنفال سعيد

ما أجمل اغنيات الكرنفال ...

كل ما تغنيه

عليك أن تبكيه

سوف تري

عيوناً تتألق

سيصبح الحقل اخضراً

سيصبح الرمل أبيضاً

شفتاك تموت

ولا تقدر علي التقبيل

ستتركين الفرس

يشاهدك تبكين (ص ١٧٥)

يتضح بصورة كبيرة من تعلمات خشبة المسرح أن بونفيرادا تؤيد استخدام الشعر بوصفه تعبيراً عن مكنون الروح . وبهذا المعنى ، بكون استخدام الشعر والعناصر " الشعرية " الأخرى كالموسيقى والرقص - فى الكرنفال بمثابة أحد أهم الأشكال الغالبة فى تصوير المشاعر الخفية والصراعات بين الشخصيات .

لازالت هناك سمة أخرى فى مسرحية بونفيرادا تتصف باللاواقعية ، وتسهم إلى حد كبير فى نسيجها العام الخاص بالتعبير رمزياً عن القوى الدافعة الكامنة فى النفس البشرية. أشير هنا إلى وضع المسرحة فى اطار بتضمن أناساً حفيفيين من خلال البرولوج Prologo التى تقوم فيها الروحان الفلكلورتان اللتان تسودان الكرنفال باستبدال أماكنهما ، مما يجهز المسرح مادياً ومجازياً لحل العقدة التراجيدية فى

الكرنفال الماجن . لقد أصاب السأم بوكلاى Pucllay ، الروح الدونيسية فى الكرنفال، من كثرة سؤاله أن يتصف بالسعادة والفرح ، فى حين أن الشيكى El Chi-qui ، الروح المأساوية ، يأسف لعدم استطاعته الاستمتاع بالوقت السعيد. ولذلك، اتفقا على تبادل مكانيهما وأقنعتهما ، وتغمرهما السعادة من الحيلة التى سيمارسانها مع أهل البلد السذج .

يقوم هذا التأطير الاستراتيجى فى الكرنفال ، بجانب كونه أول عنصر هام ينذر بالاحداث التراجيدية التى ستقع ، بالتأكيد من خلال صيغ فلكلورية غربية على الافتراضبة الفرويدية التى ترتكز عليها المسرحية ، والتى مؤداها أن الأفراد تحكمهم قوى عاطفية خارجة عن سيطرتهم . ولا يهم كثيراً ما إذا كانت هذه القوى ناشئة عن الصياغة النفسية (المقدمة المنطقية التى تنطلق منها الفرويدية الاورثوذكسبة) ، أو أنها نتيجة للسلوك الماجن الذى تسلكه أرواح الكرنفال . وفى أى الحالين ، سنخرط الافراد فى سلوك ، ومشاعر وردود أفعال وعواقب نفسية ، لا يكادون يدركونها . ونتيجة لذلك ، فإن احدى الادوات الدرامية التى يستخدمها بونفيرادا فى الكرنفال تتمثل فى التعليق الذى يبديه المتفرج . وطالما أن الافراد لا يسيطرون على أنفسهم سيطرة فعلية ، وليس لديهم سوى فكرة بسيطة عن دوافع سلوكهم وطبيعته ، فإن التعليق المنفصل الذى يبديه الآخرون يكتسب أهمية بوصفه وسيلة لتبرير السلوك ، وقياس أثره على الآخرين .

وبهذه الطريقة ، تعلق انكارناسيون والآخرون على سلوك ماريا سبلبا الغرب ، وتعلق الأم على طبيعة ايزابيل العنيدة والمندفعة ، وتعلق ابزابيل على تصرفات روزندو الطائشة ، وجاذبية الفوراستيرو الغامضة ، وهلم جرا . إن قيام شخصيتين بالتعلق فيما بينهما على سلوك شخصية أخرى يتسم بفعالية خاصة فى التأكيد على الكيفية التى يفتقر بها الأفراد الذين يتصرفون طبقاً لدوافع راسخة فى اللاوعى إلى منظور يخصهم . وبهذا المعنى ، تختلف مسرحية بونفيرادا اختلافاً ملحوظاً عن تقليد مناجاة النفس الذى تقوم فيه الشخصية بالحديث عن تفدبرها لدوافعها وسلوكها الخاص .

وهكذا ، بعدما تنفجر ماريا سيلفا فى نوبة غضب هستيرية ضد الكرنڤال ، بقوم متفرجان بالتعليق على آرائها :

الدون كورت (مقاطعاً) اتركها ! إنها هى التى لا تفهم ... !

التى لا تفهمنا ... ! أنها دائماً هكذا !

الدونة فونبستا (للفوراسيترو) كان دائما منكبراً (ص ١٨٧) .

على الرغم من أن " الكرنڤال " فد يتسم بالواقعية فى تفهمه للدوافع النفسية وراء قيم اجتماعية وثقافية معينة ، وكيف أن الافراد قد يسلكون سلوكاً طائشاً تجاهه، فإن استخدام الاستراتيجيات اللاطبيعية من أجل استكمال أوجه المجاز فى الخطوط العامة للمسرحية ، هو الذى يقدم خير دليل على ابتكاره المسرحى الخاص .

٣- الفولكلورية الساخرة عند برناردو كانال فيجو

يستخدم برناردو كانال فيجو Bernardo Caral Feijoo (١٨٩٧ - ؟) فى مسرحية " أحوال خوان " Los Casos de Juan مواد فولكلورية مختلفة تماماً . وقد قامت فرقة تياترو فراى موشو Teatro Fray Mocho الهامة عام ١٩٥٤ بعرض هذه المسرحية التى نشرت أساساً عام ١٩٤٠ ، كما قامت بعرضها فى جولة فى جميع أنحاء البلاد . واستقى كانال فيجو مادته من موطنه سانتياجو ديل إستيروSantiago del Estero كى يخلق مسرحية ذات فصول أربعة تحتوى على أربعة عشر مشهداً تصور الحكايات الشعبية. تدور هذه الحاكايات حول المهارة البارعة فى لعبة البقاء ، ويرتبط بها خبط روائى رفيع يتمثل فى محاولات جوانسيتو Juancito الناجحة للهروب من عقاب عمه التبجرى El Tigre والذى يفوقه حيلة مراراً وتكراراً.وتنتهى المسرحية بعجزه عن التفوق على لامورتى La Muerte الذى تتحقق له السيادة بأن يسمح لجوانسيتو أن يتفوق عليه .

عند قراءة المسرحية بوصفها نصاً أدبياً ستجد أنها سطحية بعض الشئ ، فهى عبارة عن حكايات شعبية مستقاة من مصادر فولكورية ، ويتم مسرحتها مع التأكيد من آن لآخر على روح الدعابة الساخرة . ومع ذلك ، فمما لا شك فيه أن مسرحية فيجو ذات طبيعة درامية رفيعة . وطالما أن الأساطير تحتوى على حيوانات تجسد الغرائز الانسانية الاساسية فى صورة أحداث ذات صبغة حيوانية وبشرية ، فإن المسرحية تكثر بها مشاهد الازياء والمحاكاة التى تعبر عن هذه الاحداث . وليس من باب المفاجأة أن يظهر كتاب " حكايات كتبت كى تحكى Historias Para Ser Contedas " الذى يؤرخ به أوسفالدو دراجون Osvaldo Dragun لتلك الفترة بعد مرور سنتين ومن الفرقة نفسها .

تعتبر المسرحية شيقة كذلك لأنها بلا شك ترتكز على الميتاتياترو فى طرحها المسرحى الأساسى . إذ إن كلاً من الإبيلوجو والبرولوجو يوضحان بما لايدع مجالاً للشك أن الهدف هو تحقق التياترو ديل بويبلو Teatro del Pueblo لهذه الفترة بأن يقدم للجماهير العامة صوراً درامية لقيمهم الثقافية عن طريق استخدام المواد الفولكورية الشعبية (التى يعلق عليها كانال فيجو فى شكل هوامش فى النص المطبوع) . وتتمثل السمة الرئيسية للعمل فى أنه يطلب أن يتعرف الجمهور على منظور شعبى مفترض يجسده العمل من خلال الشفرات الثقافية للمواد الروائية المستخدمة . وهكذا ، تصبح الكلمات الافتتاحية ، مثل مكر وذكاء ابناء المهاجرين الاوروبيين فى أمريكا ، الدوافع وراء الاحداث الروائية المصورة ، ويطلب من المتفرج أن يتحلى بسمَاتٍ لا أخلاقية ضرورية كالدهاء والحيلة الماكرة فى صراعه من أجل البقاء اليومى فى هذه " الغابة " . ولا يصعب ملاحظة الاشارات الثقافية المباشرة فى المسرحية التى عرضت نحو نهاية الفترة البيرونية فى الحياة الاجتماعية بالارجنتين أمام جمهور قد يتألف من رؤوس سوداء Cabecitas Negras لريفيين يكافحون من أجل البقاء فى غابة المدينة الكبيرة . وبهذه الطريقة ، تصبح مسرحة كانال فيجو ذات مغزى بالنسبة لجمهور لديه الاستعداد لتعلم دروس الحياة العصرية الكامنة فى الاساطير الفولكورية الباقية بقاء الزمن .

وعلى سبيل المثال ، يبين أحد أبرع المشاهد كيف أن الكاتب المسرحى لم يكن يكتفى بتحديث الاساطير الموجودة فى مسرح الطفل ، وانما يعبئ الحكايات "البسيطة" فى مواجهة التنقبحات البرجوازية للمسرح الحديث :

مرآة آلامه على صعيد الغرائز والارض

يا للحكمة التى تتمتع بها الاساطير الشعبية

بسبب بساطتها ،

انها قوية بقوتها الذاتية (ص ٢) (٩)

يقع المشهد الخامس عشر تحت عنوان "شعيرة النمر " El Velorio Del Tigre، ويحكى كيف يقرر التيجرى أن يوقع بابن عمه عن طريق ادعاء الموت . وعندما يحضر جوانسيتو لتوديعه الوداع الاخير اثناء السهر على جثته، يقفز العم ويتشبث به . لكن جوانسيتو يصر عند وصوله على عدم توديع جثة لا تصدر ريحاً . وبنصاع التيجرى لذلك خشية أن يفقد فريسته . فيهرب جوانسيتو من مصيدة عمه المحكمة ، ويشعر بالرضا من أنه فاقه دهاءاً :

جوانسيتو : في مغامرات حياتي

رأيت أشياء غريبة حقا

ولكنني أقسم بأنني لم أر

شيئاً يشبه ذلك .

أدرك أن الموتي يرتعدون

كي لا يرجعون أبداً

ادرك أنهم يتحملون المداعبة

في أسفل اقدامهم دون أن يضحكوا .

أعلم أنهم يأكلون اللحم

وبعد ذلك يلقون بالعظم

لكني لم أعلم أبداً

أن ميتا يعرف الضراط !

لهذا أيها الاصدقاء

عليكم أن تجدوا لي سبباً

لأن الميت الذي ضرط

لا يمكنني إقامة مراسم الدفن له

ويأتى مرة أخرى بحركات تشبه رقصة إسبانية (جباردا) حول النعش ، ويطلق انتحاب لا طماً على فمه . يفهم النمر اللعبة ، ويتحرك داخل النعش ثم ينفجر بإصدار صوت هادر فظيع يؤدى إلى اثارة بركان من النار فى جميع أركان المكان (ص٧٨-٧٩) .

إن نوبة الغضب التى انتابت التيجرى عندما ادرك أنه قد هزم من جديد فى سباق الدهاء مع جوانسيتو ، تتناقض تناقضا واضحاً مع " ريح البطن " Ventosidad التى تمنى أن يؤكد بها انتصاره . وهذه اللمسة من السوقية التي تدخل البهجة على الجماهير العريضة ، والتى تظهر فى المشهد الوحيد الذى يوافق الحالتين الثالثة والرابعة من حالات جوانسيتو ، يشكل تحدياً للجماهير " المهذبة " كى تقبل الأصالة الشعبية

للمادة التى تتناولها المسرحية . ان مسرحية كانال فيجو تستلزم أن يتقبلها الجمهور بكل ما فيها من سوقية وواقعية غير مهذبة ، وذلك بدلاً من المعالجة المقولبة التى تتم غالباً للحكايات الفولكورية عند تحويلها إلى أدب أطفال وأساطير وطنية رومانسية . وهنا فقط يمكن أن تكون هذه الحكايات أمثلة صادقة للاسطورة الشعبية Fabula Popular .

وبهذا المعنى يقدم مؤلف مسرحية " أحوال خوان " صورة أخرى للهدف العام للتياترو إندبندينتى من أجل تشكيل مذاق مسرحى جديد ، ألا وهو استخدام مواد فولكلورية وطنية فى تفسير سلسلة من الثوابت الثقافية ، وذلك دون النزول إلى مستوى اللون المحلى الرومانسى الذى يميز الأعمال المسرحية القصيرة الأولى ، ومسرح الجوشو Gaucho ، والموضرعات الريفية الأخرى . لعل عناصر السوقية فى المسرحية تعد أهم علامة مسرحية تميز مناهضتها للرومانسية ، وواقعيتها الاجتماعية الثقافية الحادة .

٤- ميتاتياترو بيرانديللو في مسرحية

لاشئ من بيرانديللو ... من فضلك بقلم انزو الويزي

الزوجة : (يبدو أنها هي التي ترغب في الكلام ، مع أنها تتماسك . تكرر اللعبة مرتين أو ثلاث مرات كلما حذرها المؤلف)

المؤلف : (دون أن يرفع بصره ، وكأنه يحدث نفسه) أتمنى أن تكوني راضية .

الشخصيات : (تعود للضحك مرة أخري)

المؤلف : انه عمل كالذي تحتاجه . عمل سأكسب منه مالاً .

الشخـصيات : (يضحكون دون اصدار صوت)

المؤلـف : مسرح تصنيع . وجبات جاهـزة (بضيق واضح) بـالطلب ! ولكنه سيسمح لنا بقضاء الصيف علي الشاطئ ... فعلاً ، وعلي الاخص الشاطئ . (ص٧٣-٧٤)

على الرغم من أن مسرحية "لاشئ من بيرانديللو ... من فضلك !" التى كتبها إنزو ألويزى Enzo Aloisi (١٨٨٦-؟) ليست عملاً مسرحياً بارزاً ، إلا أنها تعد مثالاً هاماً على الفن المسرحى الارچنتينى فى الثلاثينات . وقد ظهر بيرانديللو وفرقته المسرحية فى بيونس آيرس عام ١٩٢١ ، وحققا نجاحاً منقطع النظير ، وسرعان ما كان أثره فى المسرح الارچنتينى خلال هذه الفترة ملموساً إلى حد كبير .(١١) ونتيجة لذلك، من الممكن اقتفاء آثار بيرانديللو فى الانتاج المسرحى المكتوب خلال فترة التياترو إندبندينتى . ولا ريب أن بعض الكتاب المسرحيين لم يتمكنوا من فهم بيرانديللو الا بطريقة هينة أو سطحية ، وأن ردوا إلى آثره سمات مسرحية ، مثل الشخصيات التى تخاطب الجمهور ، أو تتمرد على مؤلف تعده أقل منها شأناً ، أو تتحدث فيما بينها عن الحالة المزرية للمسرح المعاصر العقيم .

لكن كتاباً مسرحيين مثل ألويزى استطاعوا ادراك أن الإسهام الرئيسي للكاتب الايطالى كان يتجاوز فكرة المسرح بوصفه إيهاماً للحياة ، وهى افتراضية قامت على أساس أن الحياة بديهية ثابتة ، وأن المسرح مجرد وسيلة تصوير ، ويرى أن خشبة المسرح ما هى إلا صورة مكررة لمسرح الحياة الذى نحن عليه ممثلون نؤدى ادوارنا الدرامية.

وهكذا يضع الميتاتياترو عند بيرانديللى ايدولوچية المسرح الطبيعى " دون رتوش" sous ratuer ، اذا جاز لنا استعمال مفهوم جاك ديريدا Jacques Derrida . وقد كشفت أعماله ، أكثر من أى شئ آخر ، النقاب عن العلاقة المتشابكة بين مشكلات التعبير عن حقيقة الفرد "الدرامية" الغامضة ، وتلك الخاصة باعطاء صورة للنسيج المعقد لهذه الحياة على خشبة المسرح .

تدور المسرحية حول الصعوبات التى يواجهها المؤلف Autor (يطلق على جميع الشخصيات ألقاب وظيفية) فى كتابة مسرحية بناءاً على طلب من رجل الاعمال Empresario ، الذى يتصادف ايضاً أن يقع فى حب زوجة المؤلف . ولن يستفيد رجل الاعمال فقط من تقديم مسرحية ناجحة أخرى للأوتور ، بل سوف تستطيع الزوجة Esposa أن تستفيد من المال الذى سيعود على زوجها والاقتراب من رجل الاعمال خلال المراحل العديدة لما يعرض على أنه صفقة تجارية ، وليس عملاً فنياً . وخلال المسرحية ، ينخرط رجل الأعمال والزوجة فى مهزلة ، ما يعتقدان أنها خدعة ماكرة ينسجان خيوطها على زوج المرأة . ويتابع المؤلف بدوره الدراما الخسيسة لخيانة زوجته . ويقدم هذا الاطار المستوى الاولى لازدواج الميتاتياترو الذى يتحول فيه المؤلف الذى يتعين عليه أن يكتب مسرحية عن ورطة رومانسية - إلى متفرج على دوره السلبى فى المسرح الرخيص الذى يكتبه آخرون .

وهكذا تصبح المسرحية بالكامل سجلاً لمحاولات المؤلف اليائسة كى ينحى شعوره بالغبرة جانباً ، وأن ينصاع لرغبة زوجته الخائنة ، بسبب عواطفه نحوها ، فى قبول دعوة رجل الاعمال لمسرحة النص الذى سكتبه . لكن الكاتب الذى يشعر بالحساسية تجاه ضغوط السوق المسرحى ، والرغبة فى ألا يعمل سوى فى مسرحية ناجحة آمنة ، يفرض شرطاً يصنع ألونزى منه عنوان مسرحيته :

رجل الاعمال :{ ... } وهكذا يمكنك تنفيذ إحدى مشروعاتك الكبرى ؛ شئ محترم بليق بك { ممثلتى الاولى } . ودراما اليس كذلك ، دراما تتخللها تعليقات فكاهية ... هل لك أن تتخيل أن نحمل ميجل الصغير والشانس . ما رأيك ... آه . وكذلك شئ من الارادة ؛ مسرح عائلى يقوم على الصراعات الشاعرية الحزينة ، يمكنك الاقتراب من الرومانسية بلا خوف ... فأنت تعلم أن ذلك أصبح موضة مرة أخرى !

المؤلف : نعم ، نعم ، أفهم ماتقصد .

الزوجة : (بينما تلوح له بإشارة كي يواصل) أوه ، إنه من اللازم قيام حضرتك بالاشارة اليه . إن أعمالاً من هذا القبيل يستطيع زوجي وحده القيام بها .

رجل الاعمال : طبعاً ، طبعاً ! ولكن لي ملاحظة . عليك أن تختار أكثر الموضوعات حداثة ... أن تؤلف مسرحاً حديثاً بقدر ما تستطيع ... ولكن ... من فضلك !

لا شئ من بيرانديللو ... مفهوم ؟

المؤلف : مفهوم ﴿ ... ﴾

رجل الاعمال : ﴿ ... ﴾ لا تغتر بمسرح الطليعة .

إن بيرانديللو هو بيرانديللو بالنسبة للجمهور ، وذلك عندما يكون هو بيرانديللو (ص ١٦-١٧)

وأثناء عزلة المؤلف كى يخلق عمله داخل هذه الحدود التجارية الواضحة ، تزوره سلسلة من الشخصيات Personajes التى تعتبر علامات على مسرح القوالب الرائج (نوعية المسرح الذى يطلبه رجل الأعمال) ، وأمثله على اهتمامات المؤلف النفسية والعاطفية. وخلاصة القول ، إن النص الذى يحاول كتابته - ونحن نراه يكتب ويقرأ على نفسه حركات الشخصيات وحواراتها - يتطابق مع استقراء بيرانديللو للسرايات Espejismo المتناقضة فى حياة الانسان بالشكل الذى رسمه رجل الاعمال وتقوم بزيارة المؤلف ، وعلى وجه الخصوص ، المرأة Muger ، وهى صورة لامرأة فاتنة كان قد تعقبها فى الشارع يوماً ما ، ولكن لم يكن لديه الشجاعة كى يحاول غواتها حقاً. وفى نهاية المسرحية ، نعلم أنها أمرأة كان قد أحبها فى الماضى ، وتظهر الآن كى تتسول منه أن يأخذ بيدها إلى عالم التمثيل الجاد وقبل أن تكشف عن هذا الأمر ، تلقى باللوم على المؤلف لموقفه السلبى تجاه خيانة زوجته ، وعجزه الواضح عن الأخذ بزمام حياته .

ويدور حوارهما أثناء الجزء الاوسط من المسرحية حول مدى عجزه عن كتابة نص مسرحى مقبول ، لانه عاجز عن التعامل بصورة متماسكة مع دراما حياته الخاصة ،

وعاجز عن الرقى فوق كونه ممثل تافه فى الدراما الرخيصة التى تنسجها مكائد زوجته الواضحة . ولذلك ، عندما تظهر امرأة شبابة، ويسعى المؤلف وراءها فى إشارة قبول مصيره الشخصى الجدبد ، لا يسع المرأة سوى أن تمدح تمثيله المسرحى الناجح بصورة مباغتة :

" ولم يكن ضرورياً تقديم هذه النوعيات الزائفة المتصنعة التى يطلق عليها الكوميديا البيضاء . أو تقديم الاعمال الدرامية الحمقاء المبنية على الميلودرامات الرومانسية أو الخطابية أو الحزينة ... فعليكم التوجه إلى رجل الاعمال كولومبو ، كى يأتى لمشاهده كل ذلك . واشرحوا له كيف أن الجمهور صفق لنا ، ولم يكن ذلك إلا لاننا قمنا بتقديم مسرحية بسيطة وغير معقدة . لم يكن علينا سوى إضافة القليل من الاثارة وخفة الدم ، وهى الامور التى تجعل المشاهد يتطلع إلى ابطال العمل ، ويرى نفسه فبهم ، وبذلك يستطيع أن يدرك حقبقة نفسه . (ص ٨٥)

تنطلق هذه الكلمات فى إبيلوج من المستهدف أن تعقب تصفيق الجمهور الحقيقى لمسرحية تنتهى بالتزام المؤلف الثابت بحياة جديدة . وهى بهذه الطريقة تقوم بالتأكيد على الصورة المكررة الماهرة التى يستغلها الويزى لنقد مسرح المكائد العاطفية التقليدى (مثل مسرحية السر El Secreto، السيئة للغاية ، وإنْ كانت تعتبر خير مثال على الفترة التى ظهرت فيها ، والتى كتبها جوزى ليون باجانو Pagano عام ١٩٢١ ، وابضاح طبيعة الحىاة البشرية بوصفها تصوير درامى ، ونص مفتوح دائم الإحكام .

ومن الناحية السيميولوجية ، تعمل المسرحية على أساس ضمنى مؤداه أن المتفرجين يطبقون على ظروف المؤلف معرفة تتعلق بتداخل النصوص عند بيرانديللو . وتفترض مسرحبة اليويزى - دون أن تنطوى على تلميحات أو محاكاة لاعمال بيرانديللو - معرفة الجمهور بالدراما المبتذلة للمكائد الرومانسية والمهازل ، وكذلك مسرح الطليعة الذى يحذر منه رجل الأعمال. ونغلب روح الدعابة على المحاولات التى تبذلها

الشخصيات من أجل تقديم المسرحية المستحيلة التى يتعهد المؤلف بكتابتها تنفيذاً لالتزاماته التعاقدية . ولم تستطع اعتراضاتهم على المسرحية بقيادة المرأة أن تحقق لهم سوى قدر ضئيل من مغزى الميتاتياترو ، إذا كان المتفرج يعى التقاليد الدرامية المستخدمة . وإذا كان بيرانديللو بمثابة الترياق للمسرح التقلبدى للايهام السطحى ، فإن حياة المؤلف حبكة تقليدية من نوعية المسرحيات التى يقدمها رجل الاعمال . وهو يقوم كذلك ، عن طريق انتهاك الوصة المضادة لمسرح بيراندللو ، بتأكيد سيطرته على النص المسرحى لكينونته الخاصة :

الزوجة : أهلا !

المؤلف : (الذي بمجرد أن تأكد من عودة زوجته عاد إلي الكتابة . ولكنه يشعر بالندم فيترك القلم والاوراق ، ويتمدد في كرسيه في قدر من الزهو ، ويشعل سيجارة) .

المرأة : هكذا ، هكذا ! كفاك عبودية ، كفاك تنازلات !

الزوجة : هل تعبت من الكتابة ؟

المؤلف : (بجفاء) نعم ﴿ ... ﴾ ولكن ، أليس من حقي أن أشعر بالتعب ؟ أم أنه من الواجب علي أن أجعل الالهام رهن إشارتي كلما أردت ذلك.

الزوجة : (مندهشة) مارتينث ... إنها المرة الاولي التي اسمعك فيها تتحدث عن الالهام ... (ص ٦٢،٦٣) .

وبهذه الطريقة ، تشكل المسرحية تحدياً بارعاً للمتفرج عام ١٩٣٧ - الذى يألف التصوير الروائى المتماسك ظاهرياً على خشبة المسرح ، وذلك عند تصويرها العام للحبكة ، واستخدامها للديالوج الذى يتحرك بين أسلوب التمثيل الظاهرى والكلام الطبيعى ، أو الواقعى المزعوم ، وفى العلاقة المتداخلة بين الحياة والمسرح

والشخصيات التى تسد الهوة بين هذين العالمين . تتناقض مسرحية الويزى بوجه خاص مع منطق الرواية ، لأنه يستند إلى افتراضية التواصل عند بيراندللو ، وما يرتبط بها من أوجه غموض ، وانفصال مسرحى عن الايهام التقليدى . والحق أن الديالوج فى المسرحية عبارة عن نسيج من الكليشيهات المأخوذة من المسرح الذى يحاول المؤلف كتابته، وهى الملودراما المبتذلة لوجوده الخاص . وهناك أيضاً استراتيجيات نموذجية لبيرانديللو تقوم بدحض تماسك الدراما التصويرية التى تجسدها شخصيات أكثر " حياة " ممن صنعها ، والتداخل بين عالم " الواقع " ، وعالم الخيال المسرحى .

وهكذا ، تعتبر اللعنات التى تنصب على المؤلف ، مثل : " لا تكن أحمقاً ، وغيرها علامات شفهية ملموسة على انهيار الواقع اليومى الميلودرامى التقليدى ، وذلك بما يخدم أوجه الغموض والانفكاك المصاحبة لمزج بيرانديللو بين الحياة والمسرح ، وبين اكتشاف النفس على المستوى الروحى والابداع الدرامى . لا ريب أن مسرحية الويزى هى أحد أوائل الاكتشافات الارجنتينية الناجحة لجماليات بيرانديللو البارزة بشكل واضح . ويمكننا بالفعل أن نؤرخ للاهتمام التجريبى بالحياة بوصفها مسرحا من هذه الفترة ، بالشكل الذى شاع فى المسرح الارجنتينى حتى يومنا هذا .

٥- *سيزار تيمبو والمسرح الارجنتيني اليهودى*

يناقش روبرت ويزبروت R . Weisbrot ، فى تاريخه الوثائقى ليهود الارجنتين، المسرح اليبدى Yiddish * ، بوصفه تجسيداً مبكراً وحيوياً لثقافة هذا المجتمع الهام فى أمريكا الجنوبية . (١٢) وفى الثلاثينات ، بدأ كتاب المسرح اليهود فى اتخاذ

---

* اليدية ، لهجة من لهجات اللغة الالمانية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية ، وينطق بها اليهود ، وهى تكتب بأحرف عبرية . (المترجم)

خطوة حاسمة للانتقال من كتابة الاعمال باللغة اليدية إلى اللغة الاسبانية . ونتيجة لذلك ، ظهر كتاب المسرح والمخرجون والممثلون اليهود بوصفهم اداة مكونة للتياترو اندبندينتي في هذه الفترة ، والتي كان لها اثر كبير في تطور المسرح الارجنتيني المعاصر . (١٣) ويستطيع المرء أن يؤكد الافتراضية التي مؤداها أن الفنانين اليهود في الارجنتين قد انضموا إلى الاتجاه العام ، الاسباني في محاولتهم للتغيير الجيد عن الثقافة اليهودية في وسط حالة من اللااكثرات والعداء الشديد للسامية، والتعلق الناقد على الثقافة السائدة من منظور أحد عناصرها المهاجرة الهامة التي تعاني من التهميش في أغلب الاحوال .

ويعد الكاتب المسرحي اليهودي ، بشكل هام في بداية الثلاثينات ، متحدثاً لبقاً عن ثقافته الخاصة وهمومها في اطار العزلة النسبية لنصف الكرة الجنوبي ، وأيضا مثالاً بارزاً بوجه خاص للقضية العامة المتعلقة بتهميش الثقافات الثانوية العرقية والاجتماعية في الارجنتين ، والتي تقع خارج دائرة الثقافة الوطنية الرسمية السائدة .

تعد مسرحية " خبز ابناء المهاجرين " Pan Criollo التي كتبها سيزار تيمبو Cesar Tiempo { وهو الاسم الاستعاري الذي اتخذه الكاتب اسرائيل زيتلين Israel Zeitlin (١٩٠٦ - ؟) } خير مثال على الانتقال من المسرح اليدإلى المسرح الارجنتيني العام . (١٤) وقد فازت المسرحية بالجائزة القومية للمسرح عام ١٩٣٧ ، وتم عرضها بالاضافة إلى بيونس آيرس في مونتيفيدو ، وفي العديد من العواصم الاقليمية في الارجنتين ، وفي مدينة آسونسيون في باراجواي . وقامت بعرض المسرحية داخل الارجنتين وفي باراجواي فرقة بلانكا بودستا الشهيرة . وقدمتها في بيونس آيرس فرقة موينور آلببي الهامة . والغرض من هذه البيانات حول العروض الأولى للمسرحية هو تأكيد مدى الدعم الذي تلقته مسرحية تيمبو في وقت حصل فيه افراد المجتمع اليهودي على درجة ملموسة من المشاركة في الحياة الفكرية والثقافية في البلاد ، بينما كانوا يعانون في الوقت نفسه من الوان القمع بسبب العداء الذي كانت تنصبه النازية للسامية في الارجنتين خلال الثلاثينات .

ومع ذلك ، فإن (خبز ابناء المهاجرين) هي مسرحية وطنية بالدرجة الأولى ، وليست هناك سوى آثار غير واضحة للمشكلات المتعلقة باليهود الذين لا يستطيعون الاندماج في المجتمع الارجنتيني . وربما لا يوجد عمل آخر في الادب الارجنتيني ، باستثناء مسرحية Las Gauchoc Gudios التي كتبها البرتو جيرشونوف Alberto Gerhunoff عام ١٩١٠ حول المستعمرات اليهودية الريفية في مقاطعة إنترى ريوس ، يصور مثل هذه الصورة الايجابية لامكانية عيش اليهود وغير اليهود جنباً إلى جنب في الارجنتين ، واسهامهم في تحقيق الآمال القومية في المجتمع الليبرالي . وكانت هذه الآمال بمثابة العرف الاجتماعي الثقافي في المجتمع الارجنتيني حتى وقوع الانقلاب العسكري عام ١٩٣٠ . واعتقد العديد من أهل الارجنتين أنهم لا زالوا يشكلون برنامجاً قومياً شرعياً سوف تعود اليه البلاد في الوقت المناسب(كان من بين السمات الثابتة للانقلابات العسكرية في تاريخ الارجنتين الحديث،منذ عام ١٩٥٥ على أقل تقدير،التعهد بالعودة إلى الرخاء الذي شهدته الارجنتين قبل عام١٩٣٠).

لابد من التأكيد في البداية أن مسرحية تيمبو لا تعد مثالاً على الفن الدرامي المعقد ، على أقل تقدير عند دراستها في سياق مسرح روبرتو آرلت وصمويل ايشيلبوم، أو حتى كونرادو نالي روكسلو . وتتمثل الميزة الكبرى"لخبز ابناء المهاجرين" في معناها المسرحي ، وسوف نفصل المزيد حول هذا الامر فيما يلي . ولكن في اطار مدى التعمق الذي تتناول فيه المسرحية القضايا الهامة ، ولا نستطيع الزعم أنها تزيد عن معالجة سطحية للصراع الثقافي والصراع بين الاجيال . وتشتمل المسرحية على فصول أربعة ، يدور كل منها في موقع مختلف ، وأن كان مقولباً . فهي تقع في حجرات الدون سالومون Don Salomon ، وهو قاضي دعاوى صغيرة في أونس Cnce، وهي احدى حارات اليهود في بيونس آيرس ، وفي غرفة المعيشة الخاصة بمنزله؛ وفي شارع ناحية؛وفي الحجرة الرئيسية لمزرعة انترى ريوس التي تنحل فيها عقدة الأحداث.

تدور المسرحية حول الصراع بين الدون سالومون وابنته ليا Lia ، وهي امرأة شابة عصبية المزاج تقع في حب السكرتير غير اليهودي الخاص بوالدها . وعقب مواجهة

عاصفة بين الاب والابنة بسبب احضار الخاطبة لخطيب لا يروق لها كى يلقى الاسرة ، تهرب ليا من المنزل فى صحبة السكرتير . وقد تحطم الدون سالومون من تلك الاشارة إلى عدم قدرته على ممارسة السلطة الابوية وشعر بالغضب الشديد من جراء انتهاك ابنته للعادات اليهودية، مما جعله يعتبرها فى عداد الموتى. ونتيجة لشعوره بالمهانة، يستقيل من منصبه القضائى، وينتقل بأسرته إلى الريف كى يبدأ حياة جديدة. وفيما بين هذين القرارين، يظهر له يهوه Jehovah ، وينذره بأن يكون أكثر تفهماً لموقف ليا ، ويعده بأنها ستعود كى تسترد مكانتها فى الاسرة. وتعود ليا بالفعل، ويطلب عشيقها من الوالد أن يقبله فى الاسرة على أساس أن حبه المخلص لليا أكثر أهمية من كونه غير يهودى. وفى الوقت نفسه، يصر جيران الدون سالومون على أن ينُصّبُوه عمدتهم الجديد لانه خير من يمثل الثقافة اليهودية والقومية الارجنتينية فى آن واحد. ويسدل الستار على المسرحية عند هذه النهاية السعيدة.

تقوم مسرحية تيمو على نمطين هيكليين متداخلين. فهى من ناحية تعتبر استعراضا رئيسيا للقطاعات المعزولة، وذلك بصورة تنصب بشكل أكبر على الاسكتشات التى اتسم بها المسرح الييدى القديم ، والمسرح العرقى الموجه نحو الحفاظ على الهوية الثقافية والتأكيد عليها ، بدلاً من استكشاف القضايا الثقافية الاجتماعية بعيدة المدى. وهذا يعنى أن قدراً كبيراً من المسرحية، خاصة الفصل الأول وكذلك اجزاء كبيرة من الفصول الاخرى، يتألف من مشاهد مستقلة تقوم على أفراد ومشكلات مقولبة، ويستخدم لغة ومفاهيم ثقافية يسهل التعرف عليها ، ويحث على ادراك المتفرج السريع للحكمة التقليدية التى تنطوى عليها المسرحية. كما أن الاستخدام المكثف للعناصر النموذجية لروح الدعابة اليهودية، والكم الهائل من الكلمات والعبارات الييدية واليهودية يسهم فى درجة الألفة التى شعرت بها الجماهير الأصلية التى شاهدت المسرحية. ولا يصعب فى واقع الأمر النظر إلى المسرحية ، بوصفها مثالاً على الثقافة اليهودية المعروضة فى إسبانيا وفى اطار الثقافة الارجنتينية السائدة، على أنها خدمت غرضين، أولهما: الحفاظ على الثقافة اليهودية، وثانيهما: تأكيد الحاجة إلى تعريف الجماهير غير اليهودية بها. كما أن الطبيعة الوطنية الأساسية للمسرحية، وفرضيتها

الاجتماعية الثقافة حول امكانية استمرار كون اليهود أفراداً كرماء فى المجتمع الكلى مع الافتخار فى الوقت نفسه بهويتهم الارجنتينية، تدعم من تأكيد هذه الوظيفة الثنائية.(١٥)

يتصف الفصل الأول من المسرحية بفعاليته الملحوظة فى الامساك بالمعالم البانورامية للحياة الجماعية التى لابد منها فى آية محاولة للنظر إلى الفرد بوصفه مثالاً على نظام قيمى وطنى عام. وتعتبر حجرات الدون سالومون دلالة على بلاط الكاهن، فى اطارى الهموم والمشكلات اليومية التى يتعامل معها، والحكمة التورانية الملهمة التى يجسدها، وقد تم تناول هذه الأشياء جميعاً بنظرة متفائلة للحياة، وما يتصف به الانسان من دعابة وحزن. ويتأكد بصورة فعالة اطار المرجعية الثقافية للمسرحة فى الحديث التالى بين الدون سالومون ومحام يحاول ارهابه :

المحامي – هل لك أن تتصل بي الآن؟ فموكلي عليه أن يجري عملية في سان خوستو ، ولا أستطيع الانتظار.

الدون سالومون– أموكلك طبيب؟

المحامي– لا؛ أقصد عملية تجارية.

الدون سالومون – صباح الخير.

المحامي– أتطردني؟

الدون سالومون– كلا، إنني أحييك لاننا نسينا تقديم التحية. أذكرك أن تتصل به.

المحامي – الآن؟

الدون سالومون – لا، عندما يحل دوره.

المحامي– أنا الدكتور بافيا كوستاس.

الدون سالومون – وحضرتك أيضا عليك الانتظار بالخارج.

المحامي– ولكن هذا مثير للقلق. لم يعد هناك احترامٌ للطبقات الفكرية. ثم إنه ليس هناك من يصدقني عندما أقول إن عدالة السماء تعاني مما أطلق عليه اصطلاحاً مسيرة التعفن المستمر.

الدون سالومون – اظن أن هذا المصطلح يعني انتظر بالخارج من فضلك.

المحامي– ولكن هل تعلم من أنا؟ أنا الاستاذ الاحتياطي بكلية الحقوق، والمشرع السابق، والمسئول بأكاديمية العلوم القانونية، و ...

الدون سالومون – لا يبدو عليك ذلك. ماذا تريدني أن أقول؟

المحامي– أنا لست انساناً عادياً. فأنا متخرج من الجامعة.

الدون سالومون – ليس هذا ذنبى. ففى الخارج هناك من ينتظر، ومنهم عمال التراحيل والفقراء الكادحون. كل هؤلاء يعملون فى مهن صعبة وخشنة. ويبدو هذا واضحاً على ايديهم المليئة بالتشققات، ووجوههم المتربة، وكأنهم يمضغون رماد النبران. هؤلاء لم يحصلوا على أى قدر من تربية أو تعليم، ولم بتخرجوا فى الجامعة. ومع هذا، فإنهم ينتظرون فى صمت. أما الدكتور الذى يفترض أنه يقضى كل بومه فى راحة، فإنه يريدنى أن أفضله على الباقين. (ص ٢٣) (١٦).

على أساس هذا الحوار، مقابل الوافدين والمغادربن فى بلاط الدون سالومون المتواضع، نستطيع تصور مدى الحماس الذى لقيته المسرحية من جمهورها. كما أن النبل الذى تتصف به الشخصية الرئيسبة، ووطنبتها الصادقة والبسطة، واحترامها الشديد لقوانين الإله والانسان، وذكاءها فى التعامل مع مزاعم أولئك الذين بدعون أنهم أرفع منه مكانة اجتماعية، تعتبر جمبعها معالم لخطابة المسرحية التى تستهدف استثارة تعاطف الجمهور واندماجهم بصورة فورية. وتسهم هذه المعالم فى زيادة الوعى الاجتماعى الذى يعتبر السمة الرئيسية الواضحة فى المسرحية.

يتمثل النمط الهيكلى الثانى للمسرحية فى الصراع الدائر بين الدون سالومون وابنته. ويعد هذا الصراع الثقافى المؤسف بين الاجيال - اذ إن ليا لا تستطيع ادراك العادات القديمة التى لا يزال أبواها يمارسانها، ولاسيما حقها فى الترتيب لزواجها - جزءاً آخر من النسيج المقولب للمسرحية، بمعنى أن تيمبو لا يتجاوز الاشياء المألوفة التى يقوم بها البطلان الرئيسيان كى يقدم شيئاً جديداً، كأن يقدم تفسيراً مبتكراً للمشكلة وتوابعها، ويدعم هذا الصراع النمط الهيكلى الأولى، لدرجة أنهما ينطويان معاً على أولوية نظام اجتماعى تقليدى، ألا وهو أن بلاط الدون سالومون يتضمن كلاً من قانون الديانة اليهودية والقانون الوطنى الارجنتينى . كما أن التسوية المناسبة للصراع الناشى مع ابنته (والتى تتزامن مع اضطلاعه بوظيفة العمدة الجديدة الدالة على ثقة العامة) يؤكد من جديد الاعراف الاجتماعية التى يود أن تلتزم بها أسرته :

سالومون: يبدو لي أن اهتمام السماء بالزراعة يجعلنا جميعاً سعداء، كما أن الحب يساوي بيننا، وهلموا لأحتضنكم. هل تتذكر عندما طلبت منك أن تشرح لي ما هو الحب ولم ترد علي؟ الآن أحب أن أصدق أن الحب لا يوجد في منزل الاسرة فقط، ولكنه خارج البيت أيضاً.

ليا - أنا لا أعرف ما حدث لي تلك الليلة. كان هناك قمرٌ رائعٌ في السماء، ولم يكن لي دورٌ في وضعه بالسماء.

سالومون - ولا أنا. ولكن في كل مرة يطلع فيها سأطلب من الله أن يتكرر ذلك لعلك تعيدين الكرة. أيها السادة، حضراتكم ستغفرون ولكن ... الأب.

الطبيب - أظن أنه بإمكانك الآن قبول الترشيح (لمنصب العمدة) . فلا ينقصك شئ حتي تكون في غاية السعادة.(ص ٧٨)

إذا عجزت مسرحية " خبز أبناء المهاجرين" عن أن ترقى فوق القوالب الثقافية التقليدية فى معالجتها للقضايا الاجتماعية الثقافية التى تنطوى عليها نظرة الدون سالومون للعالم، فإنها مؤثرة بشكل خاص فى قدراتها المسرحانية. ان تعليمات خشبة

المسرح (يحتوى النص المنشور على رسومات للاماكن التى تدور فيها أحداث كل فصل)، وتدفق الديالوج لَيُؤكد على الطبيعة البانورامية التى كان من الواضح أن تيمبو مهتم بخلقها. واذا كانت الحبكة غير متماسكة بشكل رئيسى، فإن الانتقالات بين المشاهد تعالج بمهارة عالية فيما يختص بالحديث الدائر بين الشخصيات والتعلمات المحددة للنشاط الواقع على خشبة المسرح. ويتسم الفصل الثالث، الذى تقع احداثه فى الشارع ، بفعالية تامة فى هذا السياق، وفيه تنتقل المسرحية من سياقها الطبيعى السائد (أو قالبها الكاريكاتورى الغالب) لتتضمن مشهداً حالماً يظهر فيه (يهوه) للدون سالومون المكلوم.

يعتبر المشهد صورة مكررة بشكل بارع لغناء الدون سالومون، حيث يظهر فيه (يهوه) مع السكرتير الذى يستشهد بالكتاب المقدس كى يوبخ الدون سالومون بطريقته الخاصة. ان الإله يخبره أنه قاض حكيم وعادل إلى حد كبير، لكن لا يتصف بالمنطق فى موقفه تجاه ابنته.

ان الاله يعده بأنها ستعود إليه يوما ما، وينذره بأن يعاملها بتفهم . ان هذا المشهد الحالم الذى يتبأ بالتخليص من الخطيئة التى تعد عنصراً ضرورياً فى الفكر اليهودى، هو عبارة عن قالب قديم وقد تم استخدامه بصورة فعالة عند هذه النقطة فى المسرحية من أجل ابراز تغير عاطفة الأب تجاه ابنته. وعلى الرغم من أن هذا المشهد - كما هو حال معظم مشاهد المسرحية فى واقع الامر - يقترب بشكل خطير من سقوط المتاع الدرامى، فإنه اذا تم تناوله ببراعة تامة يمكنه أن يؤكد على الحس الدرامى فى المسرحية، واستخدام تيمبو للمسرح بوصفه - اذا استخدمنا اسم فرقة مسرحية إسبانية قديمة - أعظم تياترو فى العالم : El Gran Teatro del Mundo

٦- *بابلو بالانت والالتزام السياسي للتياترو اندبندينتي*

أطلق اسم " العقد سيئ السمعة" decada infame على فترة الثلاثينات في الارجنتين، وهى فترة اضطراب اجتماعى وسياسى وتدهور قومى شديد ، مما يختلف عن

الفترة التى شهدتها الارجنتين خلال الاعوام العشرة الأخيرة، وهو الامر الذى لابد أن نقره آسفين . وفى سبتمبر عام ١٩٣٠، نجح الجيش فى تنفيذ أول انقلاب عسكرى في تاريخ الارجنتين. وتبنت الحكومات التالية برنامجاً قمعياً أكسب العقد بحق الشعار سالف الذكر. وقد استلهم العسكريون موسولينى وهتلر، وسارت القوات فى خيلاء نحو مقر الحكومة، أو بيت روسادا Casa Rosada ، فى الشارع الرئيسى للمدينة، وهى تحمل دون قصد اسم طريق مايو Avenida de Mayo الساخر، وذلك لاستقلال الخامس والعشرين من مابو عام ١٨١٠.

أنهى الانقلاب العسكرى عام ١٩٣٠ فترة الديمقراطية الليبرالية فى الارجنتين، وكان بمثابة وفاة سياسية تزامنت مع الاضطراب الاقتصادى الذى ترتب على انهيار السوق المصرفية عام ١٩٢٩ (وحيث إن الأرجنتين كانت آنذاك قوة اقتصادية ومالية لا يستهان بها، فإن الاحداث التى وقعت عام ١٩٢٩ كانت لها فى نهاية المطاف الأثر العميق نفسه فى الولايات المتحدة وانجلترا وبلدان أوروبا الغربية) . لقد اضطربت إلى حد كبير الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية التى أصبحت تتصف بها الارجنتين ، وقد حدث ذلك بصورة لا يمكن إصلاحها، خاصة وأن الأجنتين لم ترجع أبدا إلى عهد الاستقرار الزاهى الذى شهدته البلاد فى العقود الأولى لهذا القرن. ونظراً للوحشية التى تعرضت لها الارجنتين فى الثلاثينات، ظهرت فى الفن محاولات لا حصر لها من أجل التكيف مع التدهور الحادث فى المؤسسات، والوقائع التى تتسم بقبضة حديدية تشبه النازية والتى اتصف بها النظام الجديد للحياة الاجتماعية فى الارجنتين. (١٧)

ان مسرحية Las dias del odio التى كتبها بابلو بالانت (١٩١٤- ؟) Pablo Palant سوف تحظى باهتمام ضئيل مسرحياً لولا أنها تجسد رد فعل كهذا. وقد عرضت المسرحية أساساً منتصف عام ١٩٤٦ من قبل فرقة تياترو ليبر فلورنشيو سانشيز Teatro Libre Florencio Sanchez ، ونشرتها العام نفسه مجلة الارجنتين المسرحية Argentors; revista teatreil ، التى تصدرها الجمعية العامة للمؤلفين فى الارجنتين (وهى جماعة تكاد تشبه جماعة الممثلين الارجنتينين)،

وهى تعتبر صدى للهدف الذى اتخذته حركة التياترو إندبنديتى من أجل رفع الوعى لدى مرتادى المسرح فيما يختص بالقضايا الاجتماعية والسياسية كجزء من برنامجها لخلق مسرح قومى مسئول. (١٨) وقدر فاز بالانت بالعديد من الجوائز الهامة لقاء نشاطه الدرامى فى الخمسينات ، وكان أيضاً مسئولا عن ترجمة مسرحيات صمويل بيكيت Beckett كى تعرض فى الارجنتين لأول مرة . (١٩) ومن سوء الحظ أن المسرحية ليست مثالاً بارزاً بوجه خاص علىى الابداع الدرامى فى هذه الفترة . ومع ذلك، فإنها تستحق بعض الاهتمام نظراً لمعالجتها الواضحة لأحد معالم الفساد السياسى السائد كجزء من السياسة التقليدية فى الارجنتين (الزعيم، واللجنة، والرفيق، وغيرها من المصطلحات السياسية التى تعتبر رجع الصدى لمسرحية ايشيلبوم التى تناولها الفصل الثالث) وقد اشتد هذا الفساد فى الثلاثينات، ولاسيما خلال الفترة البيرونية، كجزء من التخلى الواضح عن القيم السياسية الليبرالية.

تطرح المسرحية مسألة الثقة والخيانة. فخوان كارلوس Juan Carlas شاب تحطم حبه العميق لأبيه الكومبادريتو حزقيال Ezeqiel ، عندما اكتشف تورطه فى تزوير الانتخابات، ولجوءه للعنف لارهاب المعارضة السياسية. ويقوم خوان كارلوس، فى إشارة رمزية إلى قتل ابيه، بقذف Libreta de enrolamiento (وهى مستندات التصويت التى يتعين على كل مواطن أرجنتينى أن يستخرجها عند سن البلوغ)، فى وجه أبيه، والانضمام إلى حزب المعارضة، والدفاع عن مثل الانتخابات الحرة والنزيهة فى روح ديموقراطية حقيقية. وقبل اجراء الانتخابات التى تجسد الصراع الهام فى المسرحية، يعلم خوان كارلوس أن المعارضة تنوى تسليح نفسها كى تمنع خصومها من عملية التصويت. ويبحث عن ابنه بين صفوف المعارضة ، ويسترق السمع عن مخبأ الاسلحة ، ثم يخبر أبيه أنه ينوى الافصاح عما عرفه. ويحذر الأب ابنه من احتمال الانتقام الدموى من قبل زملائه عند معرفتهم بمن وشى بهم. وفى المشهد الاخير من المسرحية، يُقتل خوان كارلوس على يد أحد مسلحى المعارضة حيث يعلن فى تحد، وهو يحاول يائسا اقناع ابيه بقطع علاقاته بالساسة المحتالين الذين يدمرون الوطن، أنه هو الذى أذاع موقع مخبأ الاسلحة السرى .

من الأهمية بمكان أن مسرحية بالانت تفتقر إلى مبدأ تطهير العواطف الذى تتسم به المسرحيات المعاصرة المشابهة التى ترتكز على القضايا التراجيدية ذات الفحوى الاجتماعية السياسية. لقد ضحى خوان كارلوس بحياته فى يأسه تجاه عناد أبيه، هذا العناد المثير للشفقة لأن الحب العميق لازال يجمع بين الاب وابنه. لكن المسرحية لا توحى بأنها تعوض حزقيال فى اطار كرستيولوجى، أو أن قضية السياسة الديموقراطية قد استفادت من موت خوان كارلوس . ومن المؤكد أن السياق الرمزى العام للمسرحية يتخذ سمة تورانية. إذ إن حزقيال يجسد المرموز اليه بشكل ساخر مقابل "الحارس" على الميراث القومى والوطنى الذى يكرس خوان كارلوس نفسه له. ان اشارته الرمزية لقتل أبيه تنشأ عن اكتشافه أن حزقيال قد خان هذا العهد ، وأصبح بحق عدواً لدوداً:

حزقيال (متضايقاً) - ولكن ماذا تريد أن تعلمنى وأنت لازلت فى بداية حياتك؟ أو أنك تظن أن قراءة كتاب أو كتابين كفيل بتعليمك شئ فى الدنيا؟ (يعود إلى جهاز الراديو متضايقا ويفتحه . ثم يغلقه خوان كارلوس. يجلس ويتناول الصحيفة . ينزعها خوان كارلوس من يده، ويعم الصمت.)

خوان كارلوس - أهذا كل ما تود أن تقوله لى ياأبى ؟ أنى لا أعرف أى شىء فى الدنيا ؟ ولا حتى عنك؟ (ينظر إليه حزقيال فى صمت) فحضرتك أيضاً كلماتك قليلة. لقد كنت أظن دائماً أن هناك شيئاً عظيماً وراء صمت أبى. كنت أحب أن أقول ان ابى كان يحدثنى قليلاً . هل تعلم عن ماذا كنت أبحث منذ قليل؟ عن شئ كنت أحتفظ به منذ زمنٍ طويل، وفكرت ألا أريه لك أبداً. ولكن اليوم كان يوماً سعيداً ... وأردت اظهار أحد المؤلفات الحمقاء عن "أبى" . وهو من ذلك النوع الذى نكتبه فى السنة الثالثة أو الرابعة . كنت أود قراءته لتعرف قيمة أبى فى نفسى، وماذا يمثل بالنسبة لى. وكيف اننى حملت صورته واضحة دقيقة فى قلبى ... إلا أن أبى خدعنى ، وتمزقت الصورة وأصبحت حطاماً، وهذا يؤلمنى. ألا يعد ذلك حمقاً؟ (ص١١) ٢٠

يعد السؤال الخطابى الذى يطرحه خوان كارلوس مدخلاً لخطة المعنى التى تقترحها المسرحية على الجمهور. ويقوم بتكملة هذا المعنى سؤال خطابى آخر طرحه قبل ذلك

بلحظات قليلة ، إذ عندما يتحدث عن حماسه الوطني، يتحدى أبيه : يبدو ذلك جميلاً، أليس كذلك؟ ويعتبر السخف والعبث سمتين بارزتين في مسرحية بالانت، ويحددان الأساس الساخر الذى يجعل المتفرج يقبل المعنى الدرامى للمسرحية. إن فكرة أن المثالية الشديدة لدى الشاب - مقابل خيبة ظنه الكبيرة عند اكتشاف طبيعة أنشطة أبيه السياسية - قد تكون سخيفة تمثل تحدياً لجمهور "العقد سئ السمعة" كى يتفق مع خوان كارلوس على ضرورة الحفاظ على مثل هذه المشاعر. ولاشك أن السخرية من جانب حزقيال ومدعوية - في سياق المسرحية - فى تحديد اطار الحياة القومية قد تكون بمثابة صورة صادقة مفترضة للحياة السياسية فى الارجنتين خلال الثلاثينات. كما أن تعليمات خشبة المسرح لمشهد مقر حفلة حزقيال بحدد وبمعنى آخر، فإن المرشح السياسى للحزب، يعلن توحده مع هتلر: سنتخذ فى أمريكا الطريق نفسه الذى اتخذه النازيون فى أوروبا (ص٢٥). وفى المشهد الافتتاحى للمسرحية، يتعرض حزقيال للاتهام من قبل زوجته بأنه يأمل أن يتحطم الموالون فى الحرب الأهلية الاسبانية!.

إن ما يهم حقاً فى استخدام بالانت لهذه الاشارات الواضحة كى بدعم تصويره الخيالى لسياسة "العقد سئ السمعة" (والتى لابد أن نشير بكل صدق إلى جذورها فى الممارسات التى سبقت الانقلاب العسكرى عام ١٩٣٠)، هى أنها تشير إلى المعتقدات السياسية التى كان يعتنقها العديد من مواطنى الارجنتين وقت أحداث المسرحية. ويستطيع ايشيلبوم أن يشجب بكل ثقة روح الكومبادريتو عام ١٩٤٠ حيث إنها أصبحت بالفعل ذكرى فى الماضى. ومع ذلك، فإن بالانت يتحدى بصورة مناسبة العواطف النازية الكامنة - أو "القبضة الحازمة، على أقل تقدير - فى مجتمع قامت حكومته بدعم قوى المحور، ووفرت عام ١٩٤٦، عندما عرضت المسرحية لأول مرة، المأوى والملجأ لافراد معينين من قادة حرب ألمانيا المهزومين . وهكذا ، تقارن المثل النازية للمرشح ايبارا Ibarra بالوطنية المثالية عند خوان كارلوس على تعلبق زعيم الحزب بأن أحلاماً تراوده حول الدستور، وذلك في صورة تفسير ساخر"رأيت الدستور فى منامى، لأن الدستور أصبح الآن حلماً (ص ١٦).

يشكل العبث السمة البارزة الاخرى التى تتجسد فى الحديث الذى يتبادله خوان كارلوس مع أبيه. وتتسم المثل الوطنية التى يعتنقها أفراد مثل خوان كارلوس

بالسخرية، وذلك أثناء العقد سئ السمعة (أو آية فترة تالية من فترات الاضطراب السياسى فى الارجنتين) ، لدرجة أنهاتتناقض مع الوقائع السياسية السائدة . وهكذا، يتمثل التحدى الذى يواجهه الجمهور فى الدرجة التى يستطيع عندها قبول أولوية المثل عند خوان كارلوس على الدقة الرئيسية التى تتصف بها نظرة حزقيال للنظام السياسى فيما يختص بعالم الواقع الذى تصوره المسرحية.

ليس من الضرورى تحديد موقف بالانت تجاه انتخاب بيرون، وامكانية شروع النظام السياسى الارجنتينى فى بداية جديدة من أجل التأكيد على المغزى الكامن وراء افتتاح المسرحية قبل أيام قليلة من تنصيب بيرون رئيساً للارجنتين فى الرابع من يونيو عام ١٩٤٦. وقد يكون بالانت استطاع قبول بيرون بوصفه حزقيالاً جديداً للحياة الفومية فى الارجنتين، وقد لا يكون أستطاع قبول ذلك. وتتمثل النقطة الهامة فى أن مسرحيته قد تحدت المتفرج ، عن طريق مساندة صورة واضحة للديمقراطية الدستورية الواضحة مقابل الفساد والاحتيال السياسى الذى استشرى بشكل كبير، فى أن يتفق مع خوان كارلوس على أن المثال كان يستحق التضحية بالنفس من أجله :

خوان كارلوس ، (يصرخ) لاتبك على ... ليس من حقك (يعم صمت. وفى صوت هادئ) وماذا يحدث لو مت؟ لن يقتلونا جميعاً ... (متأثراً) أبى أيها التعس ... ماذا أحمل من ذنوب. (صمت عام ورهيب . وأخيراً يصرخ) دائماً فى شهر مايو نكون على أهبة الاستعداد ... (يستسلم الشاب المراهق للموت ، ولكن حزقيال جوتمان لا يستطيع البكاء).ص٣١.



الهوامش

١- أوريليو فيريتى A.Ferretti ، الفارس Farsas ، الطبعة الثانية ، بيونس آيرس ١٩٥٣.

٢- ضم جويللرمو آرا G.Ara ، فيريتى إلى تعليقاته على الفارس، في كتاباته "التياترو فى أمريكا اللاتينية، مكسيكو ١٩٦٦، ص ص ١٧٧-١٨٣. ولا أستطيع أن أجد نقداً خاصاً آخر حول فيريتى. لكن راجع مقال لويس آورداز L.Ordaz فى موسوعة الادب الارجنتينى، بيونس آيرس، ١٩٧٠، ص ص ١٤٠ -٢٤١. وأيضا المقدمة التى كتبها راؤول كاستاجنينو R.H.Castagnino لكتاب "التياترو" لفيربتى ، بيونس آبرس ١٩٦٣، ص ص ٧-٢٠.

٣- هذا هو الاتجاه العام للتحليل الرائع الذى قدم رولاند بارتيس R.Barthes لاحدى روايات بالزاك Balzac ، التى ترجمها ريتشارد ميللر، نيويورك، ١٩٧٤.

٤- راجع دراستى عن كُتّاب المسرح هؤلاء فى "المسرح التجريبى فى الارجنتين منذ عهد بيرون" (دراسة غير منشورة)

٥- نتيجة لهذا ، أتعجب حقاً من عدم ذكر اسم جارسيا لوركا فى كتاب "التيمات الحديثة فى التياترو الارجنتينى، التأثير الأوربى ، لانجيلا بلانكو أمورس دى باجيللا، بيونس آيرس، ١٩٦٤. ولم يذكر اسم كاسونا Casona سوى مرة واحدة.

٦- لم أتمكن من الرجوع إلى دراسة أورستس دى لوللو O.Lullo حول استخدام الفولكلور على خشبة المسرح. وحيث إن الدراسة كتبت قبل عرض مسرحية

بونفيرادا، فإنها لم تتضمنها. لكن مسرحية بونفيرادا هى أحد النصوص التى عالجتها انجيلا بلانكو فى مجلة مسرح أمريكا اللاتينية، ١٣ . ٢ (١٩٨٠)، ٣١- ٣٨.

٧- راجع الاشارات إلى شيكى وبوجاللى فى كتاب "الارجنتينيون والفلكلور، لجوان أمبروسيتى J.B.Anbrosetti ، بيونس آيرس- ١٩٦٣، ص ص ١١٦، ٢٠١-٢٠٢، ٢٥٣.

٨- جوان أوسكار بونفيرادا، الكرنفال ديل ديابلو ، فى ثلاثة أعمال درامية، بيونس آيرس ، ١٩٧٠، ص ص ١٣١-٢٤٣، ومرفق بها المقطوعات الموسيقية، وتحتوى هذه الطبعة أيضاً على مقدمة غير تثقيفية بصورة مؤسفة كتبها سيزار تيمبو (ص ١- ١٤). ولا أعلم بوجود نقد آخر لمسرحية بونفيرادا، باستثناء مادة لويس أورداز فى بيدرو أورجامبيد وروبرتو ياهنى، ص ٥١٤ - ٥١٥.

٩- بيرناردو كانال فيجو، "أحوال خوان" بيونس آيرس، ١٩٦١. كان النقد الاخير لمسرح كانال فيجوالذى استطعت الاطلاع عليه هو مادة لويس أورداز فى بيدرو اورجامبيد وروبرتو ياهنى، ص ١١٥، ١١٦. وقد قام أوكتافيو كورفالان بدراسة شعر كانال فيجو وليس مسرحه، شعر الاوبرا عند برناردو كانال فيجو، توكومان، ١٩٧٦.

١٠- انزو ألويزى، "لاشئ من بيرانديللو ... من فضلك". مهزلة بلاعنف، فى أكثر من فصلين ، مع مقدمة وخاتمة بيونس آيرس، ١٩٣٧.

١١- يعد المرجع الرئيسى لبيرانديللو فى الارجنتين ما كتبه ارمينيو نيجليا E.g. Neglia، بعنوان بيرانديللو والاعمال المسرحية لمنطقة النهر الفضى، فيرنزى، ١٩٧٠. راجع كذلك جيوسيب بيلليني G. Bellini ، فى بيرانديللو فى أمريكا، فى ميلانو ١٩٧٧، ص ص ٢٨٥-٢٩٥. وجاء ذكر ألويزى فى صفحة ٢٨٨، وهناك إشارات عديدة لمسرحية ألويزى فى "التيمات الحديثة" لبلانكو أمورس.

١٢- روبرت ويزبروت R.Weisbrot ، "يهود الارجنتين ، من محاكم التفتيش حتى بيرون" ، فيلادلفيا، ١٩٧٩، ص ص ١٠٣ - ١٠٤.

١٣- لا توجد دراسة حول إسهامات كتاب المسرح اليهود كهذه. لكن راجع رسالة روبرت آلان جودمان R.A. Goodman حول "صورة اليهود في الادب الارجنتيني كما يراها كتاب الارجنتين اليهود" ، ملخصات الراسائل الدولية، ٣٣، ١٩٧٢ ، يقوم جوزي ماريال بدراسة احدى أهم الفرق المسرحية اليهودية، وهي تياترو الجمعية الاسرائيلية الارجنتينية، بيونس آيرس ، ١٩٥٥ ، ص ص ١٤٢/١٤٦.

١٤- راجع المادة التي كتبها بيدرو أورجامبيد عن تيمبو في بدرو أورجامبيد وروبرتو ياهني، ص ص ٥٩٥ - ٥٩٦.

١٥- يناقش ويزبروت هذه السمة في كتابات تيمبو على وجه الخصوص،ص ١٨٦.

١٦- سيزار تيمبو ، خبز أبناء المهاجرين ، بيونس آيرس ١٩٣٨. تحتوى هذه الطبعة على مواد مكثفة حول المسرحية ، بما في ذلك نصوص العديد من المراجعات والتعليقات .

١٧- راجع توليو هالرين دونجي، الارجنتين (١٩٣٠-١٩٦٠)،١٩٦١، ص٢٣-٩٧.في كتاب الارجنتين (١٩٣٠ - ١٩٦٠) ، لجورج باتيا G.Paita ، ببونس آيرس، ١٩٦١، ص ص ٢٣ - ٩٧.

١٨- راجع المادة التي كتبها لويس أورداز حول بالانت في بيدرو أورجامبيد وروبرتو ياهني ، ص ص ٤٩١ - ٤٩٢.

١٩- راجع مسرحيات بالانت العبثية، بيونس أيرس ١٩٦٨.

٢٠- بابلو بالانت.

استراتيجيات الرواية فى حكايات تروى لاوسفالدو دراجون

ظهر كل من أوسفالدو دراجون Osvaldo Dragun فى الخمسينات بوصفه كاتباً متساو بشكل واضح مع السباقين العظام للدراما الارجنتينية فى القرن العشرين؛ وفلورنشيو سانشيز Florencio Sanchez ، الذى أسس فى العقد الأول من هذا القرن معالجة درامية متكاملة للواقعية الطبيعية على خشبة المسرح؛ وأرماندو ديسيبولو Armando Discepolo الذى طور فى السنين العشر الأولى وفى العشربنات من القرن العشرين رؤية تراجيدية تامة لمجتمع الطبقة الدنيا تحت شعار "الجروتسك كريول Creale grotesque" ؛ وأيضاً روبرتو آرلت الذى كان - كما رأينا احد المبدعين العظام الحقيقيين فى السنوات الأولى للتياترو إندبنديتى.

بدأ دراجون (١٩٢٠-؟) عمله مع فرقة تياترو فراى موشو Teatro Fray Mocho خلال سنوات انحسار حركة الاندبنديتى فى الخمسينات. (١) ثم استمر في تقديم اسهامات كبيرة للمسرح التجريبى الحديث الذى بدأ يظهر تأثيره فى أواخر الستينات وأوائل السبعينات. (٢) ومما لاشك فيه أن مسرحية : "حكايات تروى" Historias para ser contadas ، التى قدمتها لأول مرة فرقة فراى موشو عام ١٩٥٧ ، كانت بمثابة نقطة انطلاق هامة ومبتكرة من نوعية الفارس Farsa التى كانت احدى الامثلة البارزة على مسرح تلك الفترة، والتى تمثل المسرحية الرائدة بين نصوص دراجون الاربعة. واذا كانت "الفارس" فى الغالب مزيجاً هزليا أو كوميدياً لنقاط الضعف والمزاعم الانسانية ، فإن مسرحية "حكايات تروى" لدراجون كانت تسعى لتقديم مجاز معقد للغاية - وإن كان غير فنى بشكل واضح - لورطة انسانية مؤترة ذات أبعاد وجودية واجتماعية. وقد أضاف دراجون فى كتابة هذه المسرحية إلى الحبكة الرئيسية للفارس، بعداً برختياً متعمقاً ، وأسس فى سبيل ذلك شكلاً ثوريا حقيقياً للمسرح الارجنتينى.

وقد استخدمت صفة "المسرح الملحمى" (٤) بصورة غامضة على الدوام فى اطار المصطلح الرئيسى الخاص بتعريف نظريات بيرتولت بريخت Bertlot Brecht . لكنه من الواضح مع ذلك أن الامر يعنى بـ "لامسرحة ، المشهد من أجل دعم التأمل المثمر الذى رأى بريخت أن المسرح اللاأرسطى قادر على استثارته. (٥) ومن البديهى فى مناقشات المسرح الحديث أن هذه اللامسرحة تنطوى على التخلى عن حل العقد عن طريق تطهير العواطف ، وإيهام الحائط الرابع، ومجموعة من الهياكل التى خلقت أنماطاً من الاشتراك العاطفى من قبل المتفرج فى عالم "حقيقى" مثار بدقة على خشبة المسرح. ومن وجهة نظر هيكلية على وجه الخصوص، تشير اللامسرحة (وهو مصطلح وقع عليه الاختيار للتأكيد على الانتقال العام من اعادة التصوير المركز لمواقف الحياة الحقيقية على خشبة المسرح، بشكل يخلق اتحاد المتفرج بالنص وتطهيره لعواطفه) إلى مجموعة فضفاضة من المعالم النصية والفنية التى تدعم التأمل عند بريخت ، مقابل الاشراك عند أرسطو . وتعد "الروائية" احدى هذه المعالم.

من المؤكد بشكل تقليدى أن الدراما تنطوى على "التصوير" وليست "الرواية" التى تتسم بأنواع تكتب فى الضمير الغائب، وتقوم على الإخبار، وإعادة خلق الحدث عن طريق الإخبار. وعلى النقيض، لعلنا نشير فى تاريخ المسرح إلى استراتيجيات من شأنها مسرحة الرواية، بما فى ذلك الانتقال من نوع من التصوير الدرامى إلى نوع آخر، مثل الكورس،والرسول،والشاهد على الاحداث التى لا تقع على خشبة المسرح، وتحديث الديالوج (مثل "اخبرنى بحقيقة ما وقع")،ومدير خشبة المسرح الذى قد يقوم،كما هو حال المسرح التجريبى في القرن العشرين،بدور المعلق أو واضع اطار المشهد.

لكن الروائية - أى اخبار الجمهور مباشرة بما وقع ، أو يقع ، من أحداث ، بدلاً من دمج هذا الإخبار فى صورة شبيهة بالمسرحة الدرامية - يتم تجنبها بشكل متعمد لأنها من واقع اسمها تتناقض مع مفهوم المشهد المسرحى. ولكن على المنوال نفسه، ينبغى أن نتوقع أن المسرح الملحمى ، بتأكيده على تجاوز العيوب المزعومة لإشراك الجمهور فى المشهد المسرحى، يسعى إلى الاستخدام الأمثل والدقيق لهذه الانماط من الهياكل

اللادرامية التى قد تقوم بموازنة عوائق الدراما المزعومة . وتعتبر الروائية بمعنى الحديث الشفهى الذى لا يستوعبه الحدث الدرامى الداخلى أحد هذه الأنماط (بالطبع يبدو هذا الحديث بوصفه جزءاً جوهرياً فى الهيكل الموجود للعمل الدرامى نفسه) . وليس من قبيل المصادفة أن الروائية تشيع فى مسرح بريخت بوصفها اداة "اشارة" رئيسية لقيام الجمهور بتأمل الحدث المرسوم.

هناك مستويات ثلاثة للرسائل الشفهية فى مسرحية دراجون . وتشكل هذه المستويات جوهر الروائية فى المسرحيات لدرجة أن التعرف عليها يتمثل فى ادراك أن النصوص لا تعتمد على شكل الرسالة فى الدراما التقليدية. كما أنها لا تعتمد على الشكل الذى نربطه بالأعمال التى تخطو نحو تدمير الحائط الرابع، ومخاطبة الجمهور سواء من خلال الشخصيات، أو من خلال شخص مشارك أو ملاحظ ، مثل مدير الخشبة أو المؤلف الداخلى. وعن طريق الشكل التقليدى للرسالة الدرامية ، نفهم الاطار الذى يجعل الجمهور المتلقى المتميز ، وان كان بصورة غير مباشرة ، للرسالة- الذى يبدو أن المسرحية تعبر عنه بشكل مبسط . وينفصل المزيد من الاعمال التجريبية ، لاسيما التى ترجع إلى الطليعة الفنية فى أوائل القرن العشرين، عن وهم المخاطب الغائب أو العرضى للرسالة الدرامية ، وذلك عندما تعترف بوجود الجمهور من خلال آليات لغوية مكشوفة ومتنوعة . وهذه "صيغة نداء " تطورت فى أعمال المسرح المفتوح الحديثة لتصل إلى الاتصال المادى واللغوى بالجمهور. إذ إن الهيكل المسرحى يماثل الهيكل الدرامى فى اصراره على عنصر الرسالة الحاسم .

لكن مسرحية دراجون تتخطى حتى هذا الشكل الاخير من الوضوح الهيكلى. إن ما يحدث فى المسرحية هو تداخل بين دمج الجمهور والتعليق الذاتى النصى. ويضفى هذا التداخل الشرعية على حصة "الاهتمام الانسانى" التى تعزى إلى الدراما فى الخطاب الافتتاحى الموجه للجمهور. لاحظ أن هذا الخطاب يؤكد على أن هذا التداخل - مقابل الصورة التقليدية للجمهور بوصفه الملاحظ المتميز للعمل - هو التجسيد المتميز للقصة المتواضعة للجمهور، والذى لولاه ما وجدت المسرحية من الاساس. وهكذا، يوفر

الجمهور كلاً من جوهر المعنى فى العمل وشرعيته اللغوية، إذ إن المتلقى يبرر وجود الرسالة:

رجل صغير هو مجرد بذرة

وحكايته

حكاية بسيطة.

فنحن نوجد

لأنكم توجدون.

وحكاياتكم تمر بأرواحنا

وتبكي عليها أيدينا

بدموع نجلبها من العالم الآخر

وابتسامة أيضاً.

ولو أن أحدكم أيها الآباء.

لديه ابتسامة كي تبدو علي الشفاة،

وعبرة كي تنزل من العيون،

فليقترب منا نحن الممثلين

عند نهاية العمل [...] (ص ٥٦)(٨)

لابد من الاشارة فى المقام الأول إلى أن أيّاً من معالم الروائية التى ترتكز على هيكل درامى "مفتوح" يخاطب الجمهور لا تعنى أن مسرحيات مثل "الحكايات" تفتقر

إلى الوحدة الهيكلية. وعلى الرغم من أنها قد تسعى إلى وهم اللاانعزالية المندفعة من المركز، فإن الطريقة التى تندمج بها العناصر الملحمية فى نمط يمكن وصفه، تشكل فى واقع الأمر وحدة هيكلية كاشفة. وفى مسرحية "الحكايات" يتضمن هذا النمط الانتقال بين التصوير الدرامى للحدث، والتعليق على الحدث، كجزء من التمثيل الدرامى، مما يشكل بصورة مؤثرة المستوى الثانى لعملية التمثيل عن طريق تنحية الحدث جانباً. ولقد ارتبط الزمن المضارع التاريخى بصورة تقليدية بالحدث الدرامى، حيث إن ما يحدث على الخشبة يحدث "الآن" ، ويتم نقلنا إلى الزمن "الآنى" ، ونحظى بملاحظته. ومع ذلك ، فإن التداخل بين تصوير الحدث، والتعليق على الحدث يؤسس محوراً زمنياً للسياق الدرامى يتم تدعيمه على الفور - نظراً لأنه تفرد فى القضاء على وهم "الآن" التاريخية - بوصفه سمة بارزة فى المسرحية.

يصبح تدعيم المحور الزمنى للنص الدرامى، بدوره ، عنصراً رئيسياً فى روائية هذا النص. وهذا مرده إلى أن أحد المعالم البارزة للرواية ، أى المضارع الآنى للروائى الذى يخبرنا "الآن" ما حدث "آنذاك" (ميزة الشرح/ البيان فى النظرية الروائية)، يتم دمجه فى هيكل المسرحية . وفى احدى مسرحيات ثورنتون وايلدر Thornton Wilder، قد يقوم مدير الخشبة بالتفريق بين "الآن" الخاصة بعملية التمثيل (أى الرواية الدرامية)، و"آنذاك " الخاصة بالحدث (كما يصوره الممثلون). وفى مسرحية دراجون، يفى الممثلون بهذه الوظيفة الثنائية. ويؤدى هذا التفصيل إلى نشوء نسيج معقد بصورة ما فى احاديثهم الفردية ، وهم يتحركون جيئة وذهاباً بين "الآن" الروائية (التعليق والانتقال) و "آنذاك" الدرامية (الحدث المصور). وبهذا المعنى، نجد أنهم يشبهون صيغة الرواة / المشاركين فى القصص، والذين يخبروننا من وجهة نظرهم عن الحدث الذى لعبوا فيه دوراً بارزاً.

ويكمن الاختلاف هنا فى أن الروايات ترتكز فى العادة على صيغة واحدة للراوى / المشارك، فى حين أن حفنة الممثلين فى مسرحية دراجون يقومون جميعاً بدور الرواة، إضافة إلى تمثيل أدوار عديدة فى الحدث المصور/ المروى . وتجدر الاشارة إلى أن هولاء الرواة يو فون بدورهم بوظيفتين رئيستين للرواة فى الرواية ، وهما التعليق

والانتقال . وفى حين أن التعليق يلفت انتباهنا لالتصاقه بدور الراوى - فلم يستخدم النص راو ظاهر بشكل متميز ما لم تستعن بوجهة نظره وتعليقاته الغالية؟ - فإن الانتقال لا يلتصق بهذا الدور بشكل واضح. ومع ذلك ، يعد الانتقال عنصراً هاماً لجميع النصوص الشفهية ، إذ يمكن اعادة سرد جميع الابعاد الاصلية فى الاحداث؛ ومن بين معالم الإشارات اللغوية: التلخيص والتركيب والتبليغ الاختيارى. إن الانطلاق ، والعلامات اللغوية المعينة المرتبطة به (مثل "إيجاز قصة طويلة " وغير ذلك) ، تسمح للرواية بالتركيز على النقاط الهامة فى الحدث، والتى يقوم التعليق الروائى بدوره بالتركيز عليها وتفسيرها.

اذا تفحصنا إحدى "الحكايات" ربما نجد هذه المعالم ، وكيف تعمل كى تعطى النص وحدة هيكلية منفردة. فحكاية ورم وامرأة ورجلين تسرد قصة غير مباشرة لبائع متجول يصاب بخراج فى اللثة يمنعه من التجول ببضاعته فى شوارع بيونس آيرس المزدحمة . وعندما يحاول الشفاء بالطب القديم يخسر أمواله، ثم يلقى حتفه بسبب الخراج. ،تؤكد عناوين المسرحية على طبيعتها النصية المزدوجة، إذ إن "حكاية ورم" تشير من جهة إلى الحدث المصور أو المروى، فى حين أن "امرأة ورجلين تشير إلى روائية النص فى شكل الممثلين الثلاثة الذين سيقومون بتصوير الحدث. وتتضح هذه الازدواجية من السطور الافتتاحية للمسرحية ، والتى يقدم فيها الممثلون انفسهم ، وأيضا الحدث الذى سيجرى تصويره:

الممثل الأول - ولكي نبدأ سنحكي لكم حكاية ...

الممثل الثاني - ... عن ورم ...

الممثل الأول - ... وامرأة ...

الممثلة - ... ورجلين.

الممثل الثاني - لا تفكروا أن ذلك لم يحدث أبداً.

الممثلة – ولو فكرتم ...

الممثل الأول – ... تفكرون أيضاً أنه لم يحدث

الجميع – ... فيمكن أن يحدث قريباً.

رجل – أنا الرجل . فى الحكاية أعمل بائعاً متجولاً، واحد من هؤلاء الذين ينادون هيا إلى الكرة ... هيا إلى الكرة فى كورينتس وكارلوس بيلليجرينى ... عندما يضع لى هذا المنديل ... (يربط منديلاً حول رأسه) فذلك سيعنى أن الورم بدأ يضايقنى . لا تنسوا ذلك . (يخرج المنديل)

امرأة – وأنا سأكون زوجته فى الحكاية . وإذا كنتم تروننى جادة، فذلك لأننى زوجته. فلو أننى كنت تزوجت مهندساً ... (تتنهد) ... مثلما كانت ترغب أمى .. (ص٥٨).

تبين السطور الختامية لهذا الجزء (ليس هناك بطبيعة الحال مشاهد محددة الشكل في مسرحية تدور أحداثها فى أقل من عشر صفحات مطبوعة) كيفية تناول عمليتى التعليق والانتقال الروائى فى المسرحية، وكيفية دمج التداخل بين التعليق والحدث المصور في حديث فردى واحد على لسان ممثل. ونتيجة لهذا ، تنقسم الجمل الثلاث الواردة فى حديث المرأة بين التعليق على المسرحية والحدث المصور. فالجملتان الأوليان تقومان بتقديم حدث الحكاية، فى حين أن الثالثة تصبح، دون مقدمات، جزءاً من الحدث نفسه. وبعبارة أخرى، الجملتان الأوليان تنتميان إلى "الآن" الخاصة بالتصوير الروائى– "هذا ما سأقوم (فى هذه اللحظة) باخباركم به حول ما حدث (آنذاك، وهنا تظهر ملاءمة تعبير الحكاية. أما الجملة الثالثة فإنها جزء مكمل للحدث المروى. وهكذا، تتوقف الممثلة عن التعليق على الحدث، وتتحول فجأة إلى أحد الافراد المشاركين فى الحدث المصور الذى يدور حول زوجة طالت معاناتها، وتنفس عن احباطها بتلفظ كلمة adynaton التى تعبر عن فرصتها الضائعة.

يستخدم دراجون في سائر هذه الحكاية ، والحكايتين الأخريين الانتقالات المفاجئة في أحاديث الممثلين إشارة إلى مستويي "الآن" مقابل "آنذاك". علاوة على ذلك ، تجسد هذه الانتقالات الحدود الفاصلة بين مستويات ثلاثة من الإشارة النصية، وهى الحدث المصور دراميا ، والتعليق على الحدث، والتعليق الذاتى على النص. وهذا معناه، أن المسرحية - إضافة إلى وضع الحدث والتعليق جنباً إلى جنب - تتضمن أيضا وضع التعليق وإدماجه فى الهيكل الموحد للمسرحية جنباً إلى جنب ، إذ إنه فى المسرحية "يعلق الممثلون على كيفية تعليقهم على الحدث الذى يصورونه" . وفى الفقرة التى استشهد بها للتو، لا تعلق المرأة على الحدث الذى ستقوم بتصويره في الجملة الثالثة من حديثها. بل تعلق على الطريقة التى ستقوم فيها بتصوير هذا الحدث.

دعونا الآن نتفحص بعض الامثلة على الانتقالات بين هذه المستويات الثلاثة التى تدعم صورة الروائية في المسرحية، لدرجة أن التعليق على الحدث المصور يبدو أنه يتفوق على الطريقة نفسها التى صور بها الحدث، وكأن الممثلين كانوا يتحدثون بشكل أكبر عما سيمثلونه أكثر من انخراطهم فى عملية التمثيل نفسها. وفيما يلى أمثلة أخرى على الانتقالات من الحدث أو التعليق على الحدث إلى التعليق على كيفية تصوير الحدث:

البائع - إلي الكرة ... إلي الكرة! ٢ نوفمبر ١٩٥٦. أحكي لكم هذه الحكاية لتعرفوا أن هذه الاشياء تحدث فعلاً. لا أظن أن بإمكانكم مساعدتي. كنت أعتقد أن القدر سيفعل ذلك، لكنه لم يستطع (ص٥٩)

البائع - إلى الكرة ... إلي الكرة ! وفجأة نصل للقصة. آه! أشعر بألم في أحد الضروس . إلي الكرة ... إلي الكرة! فعلاً تؤلمني جداً. حسناً، لا أستطيع الذهاب للصيدلية. ولا أحمل معي دواء أبداً. إلي الكرة ... إلي الكرة ! لماذا تذهب إلي المدرسة ؟ (ص٦٠)

البائع – الليل يهبط ... وأصبح يؤلمني . وجهي لم يعد كالبطيخة؛ انه مثل البالون... وهكذا، فإن هواء الليل عليل، أليس كذلك؟ لو أنك تعلم أن بداخل روحي... . اسمعوني، عليه أن يجعلهم يهتمون بي ... فأنا عندما أموت سينقصهم شئ! اسمعوني ! هؤلاء الثلاثة يمكنهم أن ينفعوني لو كانوا الدم الذي يجري في عروقي ! اسمعوني! لا تصفروا بجواري ! فلم يعد يؤلمني. نعم، ولكن ألا ينم وجهي عن شئ ؟ ألا يشبه أحدكم وجهي؟ هل بينكم من هو مصاب بورم؟ اسمعوني اذن واعلموا أنه يجب علي أن أعمل، وليس عندي وقت. ان رمز الموت هو تمثال لفرعون ميت. إلي الكرة ... إلي الكـ ... (يموت) ص ٦٥-٦٦.

يتعين الاشارة إلى أن تعليقات كالتى تجسدت فى الاستشهاد الأول تقوم، بالترادف مع برولوج "الحكايات" ، تبرير "المنفعة" التى ستعود من المسرحيات ، فهى ترفع من وعى الجمهور بالأشياء التى تدور فى عالم الواقع. (٩) وعلى المنوال نفسه، ينطوى المشهد الأخير فى المسرحية (وهو آخر الاستشهادات الثلاثة) على غموض بارع بشكل خاص، فليس من الواضح اذا ما كانت صيغة الأمر "اسمعونى" Oiganme، موجهة إلى الناس بالشارع، أى زبائن البائع غير المعينين الذين فقدهم بسبب مرضه، أو جمهور المسرحية الذين يعتبر الحدث درساً لهم فى حقيقة الاشياء. ولابد أن مصير البائع هام لكلا الهدفين المحتملين لصيغة الأمر

وعلى الجانب الآخر، تمتلئ المسرحية كذلك بالانتقالات بين الحدث المصور، والتعليق على معالم الحدث. لاحظ فى هذه الحالات الانتقال بين أفعال الزمن المضارع (حيث يجعل التمثيل الحدث يدور فى الزمن الآنى)، وأفعال الزمن الماضى (حيث "آنذاك" الحدث، التى يعبر عنها بشكل غير مباشر عن طريق التعليق والانتقال الروائى):

البائع: فى تلك الليلة رجعت للعمل، وكان وجهى يزداد ورماً. (يظهره) انظروا – فى أيام أخرى كان يعجبنى سماع الناس وهم يتحدثون فى السياسة. أما الآن فلم أعد أحتمل ذلك. انه الورم الذى تسبب فى ذلك. فى الماضى كانت لدى احدى الاذنين

اخصصها لسماع الفتيات وهن يتحدثن عن الفتيان. ولكن الآن تسبب المنديل الذى أعصبه على رأسى فى سد أذُنَىَّ. انه الورم الذى يضغط على رأسى . ولم يعد باقيا الآن سوى الورم، وأنا لم أعد قادراً على الصياح، ولهذا لا أبيع شيئاً.

الزوجة – وعندما عاد قال لى إنه لم يبع شيئا. وبدا لى ذلك غير معقول، خاصة وأننا فى بداية الشهر تماماً. لا يمكن أن يستمر الحال هكذا. وغداً ، عليك أن تذهب إلى طبيب الاسنان (ص٦١).

بخلاف المسرحيات التى تحتوى على المستويين فقط، الحدث والتعليق على الحدث، فإن التعليق على الحدث في "حكايات" دراجون لا يقوم بتبربر الحدث (بمعنى ما يجرى تصويره) أو التمثيل (كيفية تصويره). وبالأحرى، بعتبر التعليق على الحدث شكلاً من أشكال الروائية الذى يخدم الانتقال من أحد ركائز الحدث الكلى إلى الآخر . وهكذا ، نجد ما يبرر طبيعة النظام الذى تقوم عليه هذه المقاطع من الحدث، والتى تصور بشكل مباشر من خلال إشارات التمثيل المسرحى. والحق ، يبدو أن هناك تعليقاً شفهياً أكبر على الحدث مقارنة بالتصوير المسرحى المباشر له، كما هو الحال فى الحديث التالى الذى بعتبر الأطول فى المسرحية بأسرها، والذى "بحل محل" الإشارة التمثيلية، إذا جاز لنا القول :

الزوجة – أردت أن أقرأ عليه أشعاراً رائعة ، كنت قد رأيتها في أحد الكتب ... (يخرج البائع) ... ولكنه فتح الباب وخرج. لماذا يفعل دائماً الشئ نفسه؟ عندما يعود للمنزل بعد انتهاء عمله، وأريد أن أحكي له أن أحد رواد الفضاء اكتشف نجماً جديداً أسماه لوثيا، مثل اسمي أنا،فسيغط في النوم(ص ٦٢).

يُدخر التعليق على الحدث لخدمة الانتقالات بين ما يتم تمثيله وما لا يتم ، وكذلك ربط ما يتم تمثيله بالمعنى العام للحدث فى "الحكايات" . ونتيجة لهذا ، يدخر التعليق الميتامسرحى للمستوى الثالث من النص، أى الحالات التى يعلق فيها الممثلون على

أنفسهم، ليس بوصفهم مشاركين فى الحدث، بل ممثلين فى حدث يشاركون فى أدائه والتعليق عليه. وتضفى هذه الصفة على "حكايات" دراجون "صراحتها الخاصة" ، وتعقيدها الهيكلى الفريد عندما نحللها تحليلاً نقدياً. وربما تؤكد "الحكايات " على وجه الخلاف بين "الحكابات" وأشكال الفن الدرامى الأكثر إحكاماً:

لو كانت حياة الرجل بالفعل كالنجمة

التي يستغرق وجودها دقيقة واحدة

في تلك المسيرة اللانهائية

الذي هو يوم واحد في حياة العالم.

نتفق علي أنها مجرد حكاية،

حكاية صغيرة لم تتحقق

وأحياناً تنتهي قبل أن تبدأ.

حكاية قصيرة لكي تروي.

إن الكوميديا الايطالية كانت شيئاً آخر.

ربما كان ذاك في ذلك العهد الوردي

واليوم ، تتساقط أوراق الزهرة أمام الرياح

وتظل الاشواك كي تدمي أيدينا

المتصلبة أحياناً (ص٥٥)

غير أن "الحكايات" البسيطة تجد فى محاولتها للابتعاد عن تعقيدات كوميديا ديلارت، نصها الفريد المتمثل فى مستويات الحدث والتعليق عليه، واستخدام الاستراتيجيات الروائية. (١٠)

الهوامش

١- راجع الملاحظة الخاصة بفرقة "فراى موشو" فى كتاب "أوقات فراى موشو" ، وذلك فى البرولوج الوثائقى الثالث لاوسفالدو دراجون O.Dragun ، "الاحد الملعون"، مدريد ، ١٩٦٨، ص ص ٥٣-٦٣.

٢- يناقش دراجون عمله بالتفصيل فى مقابلة مع ميجيل آنجيل جيلا M.A. Giella ، وبيتر روستر P.Roster ، وليندرو أوربينا L.Urbina ، فى تياترو : اليوم يأكلون النحيف، أتاوا ، ١٩٨١، ص ص ٧ -٧١.

٣- راجع ، حكاية الحكايات ، أوسفالدو دراجون ، فى "حكاية لتروى - النسخة الكاملة " ، أوتاوا ، ١٩٨٢ ، ص ص ٣-٦.

٤- جايم بوتنزى J.Potenze ، تأثير بريخت على تياترو الارجنتين ، اصدار كونجنتو رقم ١٩ ، ١٩٧٤ ، ص ص ٩٩-١٠١.

٥- تتسم ببليوجرافيا بريخت المسرحية ، وما يسمى الأساليب البريختية ، بالشمولية . ويكفى الاستشهاد بمرجعين للدراسات المنشورة فى الارجنتين ، والتى تعكس ما تم فى هذا البلد فيما يختص بالانتاج المسرحى ونقد النصوص الدرامية : راؤول كاستاجنينو R.Castagnino فى "السيميوطيقية والايدولوجية والتياترو الامريكى اللاتينى المعاصر ، بيونس آيرس ، ١٩٧٤ . وأوجاستو بوال Auguste Boal فى تياترو المضطهدين وأشعار سياسية أخرى ، بيونس آيرس ، ١٩٧٤.

٦- مما يدعو للدهشة أن هناك دراسات قليلة حول المسرح عند دراجون ، بخلاف المراجعات والملاحظات التى دارت حول مسرحياته. راجع مثلا: التعليقات فى هيب كامبانيلا Campanella ، فى Cuadernos hipanoamericanos ، رقم ٢٣٤ ، ١٩٦٩ ، ص ص ٦٩٣/٦٧٣. وكارلوس جيانو Ghiano فى Ficcion ، رقم ٢١ ، ١٩٥٩ ، ص ص ٨٠/٧٦. ومما يجذب الاهتمام العابر الملاحظة التالية حول الحكايات، والتى أبداها كارلوس ميجيل سواريز Suarez فى Primeracto ، رقم ٣٥ ، ١٩٦٢ ، ص ص ١٣/١٠. وهناك دراسات خاصة أجراها دونالد شميدت Schmidt حول التياترو عند أوسفالدو دراجون ، فى Latin American Theatre Review ، ٢-٢ ، ١٩٦٩ ، ص ص ٢٠/٣. ومانويل جاليسن Galich ، Conjunto ، ١٦ ، ١٩٧٣، ص ص ٨٦/٨٢. وقد قام بطبع دراسة شميدت باللغة الانجليزية ليون ليداى Lyday ، وجورج وودىارد Woodyard ، فى «كُتّاب مسرح فى ثورة ، مسرح أمريكا اللاتينية الجديد» ، أوستن ، ١٩٧٦ ، ص ص ٩٤/٧٧. راجع أيضا جوزى مونليون Monlean فى دراجون والحكايات ، فى Un maldito domingo ، ص ص ٤٠/١٨.

٧- عندما تظهر شخصية على المسرح ، وتخاطب الجمهور ، فإنه يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أنه ، حتى هذه اللحظة ، كان يشارك فى حدث درامى يجرى بعيداً عن مرأى من الجمهور . وهكذا ، يكون البدء فى خطاب يجمع بين الممثل والجمهور وسيلة للتأكيد على أن الجمهور لم يكن سوى شاهد هامشى على خطاب بين ممثل وممثل ، أى مسرحية أخرى مستقلة .

٨- أوسفالدو دراجون ، تياترو ، بيونس آيريس ، ١٩٦٥ . وجميع الاستشهادات من هذه الطبعة . وقد نشرت الحكايات فى الاساس عام ١٩٥٧.

٩- حول تياترو الوعى ، فى أمريكا اللاتينية ، راجع جوديث بيست Bissett ، الهياكل الدرامية لزيادة الوعى فى مسرح الالتزام بأمريكا اللاتينية ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، جامعة آريزونا ، ١٩٧٦ . وهناك معالجة لمسرحية وكانوا

يقولون لنا أننا مخلدون لدراجون فى فصل حول «الطبقة المتوسطة والانحلال الاجتماعى» .

١٠- علي الرغم من دراجون التى لا يمكن انكارها فى الدراما المعاصرة على أساس التزامه الاجتماعى الثقافى بواقع أمريكى لاتينى معاصر، وعنصر الابتكار فى أعماله ، فلم يذكر اسمه فى دراستين مفردتين حول المسرح الارجنتينى فى الستينات ، وهما : نيستور تيرى Tirri ، الواقعية والتياترو الارجنتينى ، بيونس آيرس ، ١٩٧٣، وليليان تشودى Tschidi ، التياترو الارجنتينى الواقعى (١٩٦٠-١٩٧٢)، بيونس آيرس ، ١٩٧٤ ، وليس لدى ما يبرر هذا الحذف .



ملحق توثيقي

المسرح بأسعار السينما

بقلم

سيرجيو باجو

مقاعد أمامية تشغل مقدمة أرض المسرح تسع بالكاد مئة وعشرين متفرجاً ، يجلسون دون راحة على طاولات خشبية. خشبة مسرح شديدة الضيق حتى أن الممثلين يضطرون لتحريك أذرعهم بحساب شديد . سلسلة من الأضواء الخافتة لا تستطيع طرد الظلال بعيداً. هكذا كان الموقع الذى أتى فيه إلى الحياة المسرح الشعبى فى بيونس آيرس خلال السنين العشر الماضية فى مبنى متهالك على كال كورينتس ، بالقرب من ريودى لابلاتا Rio de la Plata .

لم يكن التياترو ديل بويبلو ، الذى لاقى الترحاب منذئذ بوصفه أحد المشروعات التعاونية الناجحة فى العالم بأسره ، يرتكز على مخرج محترف . وفى الواقع ، كان ليونيداس بارليتا Leonidas Barletta قاصاً قبل أن يشرع فى مشروعه الوهمى . بل ان الممثلين لم يكونوا ممثلين حقاً. وفى الحقيقة ، كان الشباب والطاقة الفنية هما الأصول الوحيدة التى بدأوا بها .

تراوح عدد المتفرجين بين الثلاثين يوماً ما ، والخمسين يوماً آخر ، وفى حالات عارضة نادرة كان يصل إلى المئة والعشرين ، أى الحد الأقصى . وكان ذلك كافياً لإعطاء المسرح كل ما يريده من تشجيع جماهيرى أولي .

وقد سيطرت أعمال الفارس المتدنى والاعمال الموسيقية المهلهلة على المستوى التركيبى سيطرة تامة على مسرح بيونس آيرس لسنين عديدة. وكانت محاولة التنافس معها ضرباً من الحمق . ومنذ الحرب الأخيرة ، أصاب الشلل مسرح ريودى لا بلاتا

التقليدى الذى كان مزدهراً فى بعض الاوفات ، والذى كان من رواده فلورنشيو سانشيز F.Sanchez . وكان الذوق السيئ هو العرف السائد عندما شرع بارليتا وزملاؤه فى شنّ حملتهم .

ماذا كانوا يقترحون عمله ؟ تقديم الكلاسيكيات الجيدة ، والمسرحيات المعاصرة المنتقاة التى يكتبها الأجانب . واعطاء الكاتب المسرحى الارجنتينى الذى لم يكد يتواجد آنذاك الفرصة كى يرى أعماله على خشبة المسرح . وايضاح أن الناس يستطيعون تذوق الاعمال الجيدة .

إن عشرين سنتافو (عملة صغيرة فى الارجنتين) ليست بالمبلغ الكبير كرسوم دخول. ويستطيع ساكن الموانئ parteno أن يشاهد هذه المسرحيات بسعر تذكرة دخول السينما . وكى يتحقق ذلك ، قام المخرج والممثلون بنظافة المسرح بأنفسهم ، وضبط الأنوار ، وتجهيز الأزياء . وظلت أسعار الدخول منخفضة ، ومع زيادة الطلب على شباك التذاكر ، قررت الفرقة الانتقال إلى مكان أوسع .

وقد وجد المكان فى كال بيلليجرينى Calle Pellegrini فى قلب بيونس آيرس . وكان المبنى مصادراً للمصلحة العامة ، لكن البلدية سمحت للتياترو باستخدامه إلى أن جرى هدمه .

كان الجمهور يتوافد فى أعداد كبيرة آنذاك لمشاهدة عروض مقدمة لسيرفانتيز Cervantes ، وجوجول Gogol ، وبوجين أونيل Eugene O'Neill . وقام بعض الشعراء وكتاب النثر الارجنتينيون بالكتابة للتياترو على وجه الخصوص . كما سنحت الفرصة من خلاله لعدد من مصممى خشبة المسرح والرسامين كى يعملوا لأول مرة بعيداً عن القيود الظالمة للمسرح التجارى . وطلبت نقابات العمال تقديم عروض فى مقارها الخاصة . وأرسلت المدارس والكليات طلابها إلى عروض خاصة .

وفى أحد الأيام ، جرت تجربة جديدة كانت لها نتائج بعيدة المدى . فبعد أن أسدل الستار الاخير ، ظهر المخرج بارلتا من الكواليس ، وسأل الجمهور عن رأيه الصريح

فيما عرض عليه للتو . وكان من الصعب الحصول على التعليقات الاولى . لكن سرعان ما شاعت عادة تعبر الجمهور عن رأيه بعد انتهاء العرض ، وأصبحت سمة ظاهرة فى بيونس آيرس .

لعل أكثر ما وصم التياترو بجو المغامرة هو الكارافان المتحرك المستخدم فى سنواته الأولى . وقد قامت الفرقة بصناعة وتجهيز العربة التى كانت مع قدوم الصيف تستخدم فى زيارة الاحياء الفقيرة فى المدينة أو المدن المجاورة .

فى مستهل الأمر ، اعتقد النظارة ، ولاسيما الصغار ، أن المسرح المتحرك مجرد سيرك . ولم يتوقع أحد أن يشاهد مسرحيات لشكسبير أو لوب دى فيجا Lope de Vega ، وأحيانا كانت تشعر الفرقة بالحرج من زيادة الجمهور الذى يتطلع إلى نوع مختلف تماماً من الترفيه . وفى بعض الاحيان ، كان المخرج يقوم بدور المنادى ، حيث يقف على طاولة فى وسط الشارع . وتدريجياً ، بدأت الطبقة الشعبية العاملة تجتمع حينما يتواجد المسرح المتنقل فى الاحياء المجاورة .

لكن الشرطة وضعت حداً لهذه الحماقة . فقد شرح مفوض الشرطة لبارليتا انه لم تعد لديه القوة الكافية للحفاظ على النظام فى هذه العروض التى يجتمع فيها ، ليلة بعد ليلة ، حوالى ألفين عاملٍ ، أو ثلاثة آلاف ، أو أربعة .

واعترض بارليتا قائلاً ، لكن يا سنيور ، ان النظام يستتب من نفسه أثناء العرض الفنى .تلعثم مفوض الشرطة لثوانى قليلة ، ثم قال أجل ، لكن من يضمن أن مظاهرة سياسية ثورية لن تنشأ عن هذا العرض فى ليلة ما ؟

وهكذا توقفت جولات التياترو فى الاحياء الفقيرة . لكن جميع جولاته لم تتوقف . اذ كانت تقدم بعض العروض الصيفية فى الهواء الطلق فى أكثر المناطق الطبيعية الخلابة ببيونس آيرس . فقد كانت تعرض كلاسيكات أغريقية عديدة على احدى الجزر ببحيرة باليرمو بارك ، فى وسط النباتات الكثيفة لحديقة النبلاء . وفى بارك ديل ريتبرو تم إحياء مشاهد منسية تماماً ، تعود إلى بدايات المسرح الأرجنتينى .

غير أن العمل العظيم للتياترو بدأ عندما سمحت له البلدية باستخدام أحد المسارح الكبيرة في ببونس آيرس . وكان ذلك من نصيب تياترو نوفو Teatro Nuevo ، على كال كورينتس ، ولكن هذه المرة في خضم النشاط الفنى بالعاصمة .

وكان الرقم القياسى الذى تحقق هناك فى غضون سنوات قليلة مبهراً للغاية . وقد احتشد الناس لمشاهدة عروض كلاسيكية ومعاصرة لقاء عشرين أوثلاثين سنتافو. كما قاموا بمشاهدة أعمال كتاب المسرح الأرجنتينيين ، الذين يمكن تسمية العديدين منهم «كتاب تياترو ديل بويبلو »، وكانوا من أفضل الكتاب آنذاك .

كان التياترو كذلك حافزاً على مشاريع فنية أخرى . فقد أصبح مركزاً موسيقياً تعقد فيه مئات الحفلات الموسيقية سنوياً . وكانت تعقد فيه كذلك المعارض الفنية . وكان هناك معرض كتاب ارجنتينى دائم . وتم التوسع فى المناقشات الجماعية .

وأقدم التياترو على نشر مجلة كونداكتا Conducta ، وهى أهم مرجع أدبى فى البلد ، وإن صاحب ذلك خسارة مالية فادحة. وتم عرض فيلم ناجح يقوم على موضوع (Las Alincaos) ، قام بكتابة السيناربو الخاص به ألويزى وجونزاليز آريلى .

لاشك أن اعتراضات فنية عديدة يمكن اقامتها ضد التياترو ديل بويبلو . لكن لاشك أيضا أنه كان كذلك مشروعاً شعبياً مؤثراً بشكل فعال .

وعندما استخدم التياترو نوفو ، كان المخرج والممثلون والفنيون يحصلون على رواتب شهرية مساوية لما يحصل عليه الممثلون النجوم فى المسرح التجارى . لكنهم ، مع ذلك ، كانوا دائماً يؤدون أعمالاً أكثر من وظائفهم المحددة . فمن أجل تحويل المسرح القديم إلى مكان مريح مع إدخال العديد من التعديلات الحديثة ، استلزم ذلك منهم تركيب خشبة دائرية ، وتحديث النظام الضوئى بالكامل ، وتجهيز كافة الادوات الضرورية . وقد قاموا بوضع الديكورات بمساعدة مجموعة من الرسامين . واستمروا فى تجهيز الازياء بأنفسهم ، وكانوا يستخدمون الخيش احياناً حتى لا يتعدوا نطاق الميزانية.

وفى ظل هذا النظام التعاونى ، عندما كانت تقدم الفرقة على عمل جديد ، كانت تخصم المصروفات من رواتب المثلين والفنيين . وكانت فكرة الفرقة نفسها أن تظل غير معينة الاسم . ولم تفصح البرامج عن أسماء الممثلين ، ولم يعرف أن أفضل ممثلة تدعى جوزيفا جولدار Joseha Goldar ، وأن أفضل ممثل باسكوال ناساراتى Pascual Nascaratti - إلا بعد مرور سنين عديدة .

يرتكز التياترو على خمسة عشر عاماً من النشاط المثمر . ولم تنجح الفرقة فى تأسيس مسرح جديد وخلق مواهب جديدة ، وهو ما يتفق مع غرضها الاساسى فحسب، بل إنها صقلت الملكات النقدية لدى جمهور عريض .

كما كان التياترو نواة حركة هامة انتشرت خارج حدود بيونس آيرس . فقد نشأت على وتيرته مجموعة من المسارح المستقلة ، وقامت بدور اجتماعى بارز ، على الرغم من اختلاف قدراتها الفنية .

من الواضح أن الشعور بأن هذا الاهتمام الشائع فى الثقافة لا يحظى بدعم رسمى كان يستثير الخطر. فقد هوت حكومة الارجنتين الفاشية بمطرقتها على التياترو وسحبت البلدية التصريح باستخدام التياترو نوفو . وكان القرار الذى أصدره آنذاك الحاكم بازيليو برتينى Basilio Pertine ينص على أن التياترو ديل بويبلو لا يقدم سوى أعمال اليهود والشيوعيين . وأنشئ بدلاً منه مسرح البلدية تحت إشراف تيزانوس بنيتوس Tezanos Pintos ، الناقد المسرحى السابق فى جريدة البامبيرو EL Pampero النازية .

اعتقد النازيون أنهم قضوا على جذور " الشيوعية " فى التياترو ديل بويبلو . وعلى النقيض من ذلك ، احتشد أصدقاء هذه الحركة من أجل دعم بارليتا ، وساعدوه فى انشاء مسرح بسيط فى بدروم مبنى متعدد الطوابق حديث فى قلب حى المسارح ببيونس آيرس .

وفى حين أن تيزانوس بينتوس Tezanos Pintos حصل على دعم حكومى كبير (فقد أعطى ٣٠٠٫٠٠٠ بيسو لمصاريف عام فى شهر مايو) ، فإن تياترو ديل بويبلو لبارليتا كان غير مرضى عنه منذ بداياته .

إنتر - أميركان (واشنطن العاصمة ،

٤-٥ ، مايو ١٩٤٥، ٢٥-٢٧ .



رقـم الإيـداع / ٨٦٣٠ / ١٩٩٦
دولى ٩٧٧ - ٢٣٥ - ٦١٩ - ٨
مطابع المجلس الأعلى للآثار

المسـرح المستقل فى الارجنتين